
EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt,

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten,

Kunstverständigen und Künstlern.

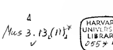
Eilfter Band.

Enthaltend die Hefte 41, 42, 43, 44.

Mit einem Porträt, zwei Notenbeilagen, zwei Tabellen und einer Zeichnung.
Nebst Intelligenzblatt Nr. 41 — 44.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen
in Mainz, Paris und Antwerpen.

1829.


Mus 3.13(11)*
HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
055 * 42

Inhalt

des

eilften Bandes der *Cäcilia.*

Heft 41.

Heft 42.

Heft 43.

Heft 44.

Recensionen:

Wohlfeile Ausgabe von *W. A. Mozarts* sämmtlichen Opern, im Clavierauszug. Mannheim bei K. F. Heckel; — *W. A. Mozarts* Opern, in Clavierauszug. Wohlfeile Ausgabe in gros Quer-Octav. Braunschweig bei G. M. Meyer jun.; — Il dissoluto punito etc. Clavierauszug von *C. Zulehner.* Mainz B. Schott; — Die Zauberflöte etc. Clavierauszug von *Ebendems.* Ebend.; — La clemenza di Tito, Clavierausz. Ebend.; — Partitur der *W. A. Mozart*'schen Ouverture zu seiner Oper „die Zauberflote," in genauer Uebereinstimmung mit dem Manuscript des Componisten, so wie er solches entworfen, instrumentirt und beendet hat; mit einem Vorbericht, von *A. André.* Offenbach b. André; — *W. A. Mozarts* thematischer Katalog, so wie er solchen vom 9. Febr. 1784 bis zum 15. Nov. 1791 eigenhändig geschrieben, nebst erläuterndem Vorbericht, von *A. André.* Neue Ausgabe. Ebend.; — Collection complète de toutes les Oeuvres de Musique pour le Pianoforte composées par *W. A. Mozart.* Bonn chez N. Simrock;

Angezeigt, mit Bemerkungen über Mozartische Compositionen überhaupt, von *d. Redact.* S. 311.

Beilagen:

Ein Portrait.
Zwei Notenbeilagen.
Zwei Tabellen.
Eine Zeichnung.

Intelligenzblätter Nr. 41 — 44.

Der climatische Einfluss
auf die
menschlichen Stimmen.

Parallele zwischen Deutschland und Italien.

Von
D. S. Krug.

Wie die Nähe der Wendezirkel, besonders aber die Nachbarschaft des Aequators, in der ganzen organischen Natur einen grössern Aufwand von Kräften, bezüglich der Ausbildung und Veredlung der Formen und der Ausmalung der Farben, kund thut, und die gesammte Pflanzenwelt weit üppigere Bilder dem Auge darbietet, so wie das Thierreich solche Geschöpfe hervorbringt, deren Grösse, Lebendigkeit, Kraft und Schönheit alle Wesen, welche näher gränzend den Polen zu geboren werden, weit hinter sich lässt, — so ist wohl nicht anders zu erwarten, als dass auch das menschliche Stimmorgan, welches dem Einflusse der wärmeren Luft seine höchste Vollkommenheit verdankt, und vor der Kälte seine Vernichtung befürchten muss, sich einer weit zweckmässigeren ursprünglichen Bildung alsdann zu erfreuen habe, wenn es die Luft des südlichen Himmels athmet, und hierin keinem so gewaltsamen, oft unglaublich schnell sich ändernden

Wechsel unterworfen ist, als der nördliche Bewohner unserer Hemisphäre.

Durch das weit weniger unterbrochene Verhältniss einer reinen, azurblauen Himmelsdecke, in welcher die Gluth der Sonnenstrahlen alle animalischen und vegetabilischen Exhalationen gehörig verarbeiten kann, — durch das häufige Wehen der Südwinde von der See-Seite, welche eben deshalb schon etwas weniges abgekühlt sind, — durch das Hinausströmen der Landwinde, die stets Abends und Morgens dem Meere zueilen, — durch die warmen Tage und Nächte, muss nothwendig die Oeffnung, mittelst welcher dieses Element — die Luft — ein- und ausgeathmet wird, in schöner Geschmeidigkeit und verhältnissmässiger Reinheit erhalten werden.

Wollte man vielleicht den Einwurf machen, dass alsdann mehr solche, an Binnen-Meeren liegende Küstenländer sich der nehmlichen Vortheile erfreuen müssten, so geht die Widerlegung desselben aus folgender Frage hervor: „welches „Land kann so, wie Italien, jener eigenthümli-„chen Gestalt sich rühmen, dass es, gleich einem „Erd-Arm, weit in den Ocean hinaus seine Fin-„ger streckt, und auf beiden Seiten, nah von „Wellen umspühlt, die milden Hauche der See-„Luft empfängt?“ — England ist ihm hierin keinesweges ähnlich; theils, weil Island, und die rauhen Hebriden allzu nahe sind; theils, weil es von keinem Binnen-Meere umflossen wird.

In Italien aber, in diesem von dem Schöpfer selbst gepflanzten Paradiese, weht ein so sanfter Aether-Hauch, dass weder die brennende Gluth des Sirocco, noch die von den unwirthlichen Zonen des starren Nordens ausgesendeten, und stets wie in einem Rade gegen den Aequator hinströmenden Eislüfte vorherrschend auf sein gesegnetes Klima einzuwirken vermögen, sondern durch die glücklichste Mischung der entwickelten Wärme- und Lebensluft der menschliche Körper all seine Lebensthätigkeit in gehörigem Masse aufgeregt fühlt, ohne von jener grossen Lebens-Consumtion, die unter den Graden der Mittagslinie unvermeidlich eintreten muss, jemals auch nur im geringsten gefährdet zu werden.

Zu diesem ersten animalischen Erhaltungsmittel gesellen sich nun noch eine Menge anderer Dinge, welche hypothetisch als die wirksamsten, einflussreichsten Arcana anzusehen sind, wodurch das Stimm-Organ der Italiener zu einer grösseren Geschmeidigkeit und Vollkommenheit gebracht, wie auch darin erhalten wird.

In diese Rubrik rechne man zu allererst den Genuss der süssen Früchte, wie sie gerade eben in voller Reife vom Baume kommen. Feigen, Datteln, Oliven, Trauben, Mandeln, Rosinen, Pfirsiche, Melonen, Granaten, Citronen und Orangen werden durch die Mutter Natur den in Gärten und Wäldern lustwandelnden, dem *dolce far niente* fröhnenden Italier von den schweren Zwei-

gen zum Pflücken selbst dargeboten, und er empfängt sie, in ihrer ungeschwächten, genuinen Kraft und überfliessenden Vollsäftigkeit, aus der liebevollen *alma mater* bis zur Verschwendung freygebigen Händen. — Wo ist nun aber ein Sänger deutscher Zunge, der nicht schon aus eigener Erfahrung den wohlthätigen, durch den Genuss so mancher aromatischen Obstart nördlicher Gegenden, z. B. Kirschen, Aprikosen, Borstorfer Aepfel, — hervorgebrachten Einfluss auf die Reinheit seiner Kehle kennen gelernt, und an sich selbst erprobt hat? — Jene Früchte hingegen, welche vorzugsweise nur im südlichen Himmelsstriche gedeihen, sind ja bey weiten noch viel gewürzhafter. Selbst die Kräuter strotzen in üppigerer Fülle, und schwängern die Lüfte mit ihrem balsamisch-duftenden Arom.

Aber man werfe nun auch einen tiefer eindringenden Blick auf des Italieners individuelle Lebensweise.

Indem er beynahe jede Art von animalischem Fett vermeidet, werden alle seine Gemüse blos mit unverfälschtem Oele zubereitet; sehr oft bestellt er sein frugales Mahl, (denn Genügsamkeit in hohem Grade bildet einen Hauptcharakterzug der ganzen Nation, mit allen ihren Neben-Zweigen) einzig durch verschiedene Zusammensetzungen des Mehls, dem Lieblings-Gerichte *Polenta*, oder den nicht minder in besonderer Gunst stehenden *Maccaroni*, mit einer, den

Gaumen-Reiz noch vermsbrenden Zuthat von geriebenen Käse; — und da ihm seines Vaterlandes warme Temperatur das Aufbewahren der im reichen Uebermasse besoherten Weine verbietet, so geniesst er den edlen Rebensaft, wie ihn Natur als ihr schönstes Geschenk spendet, weil er, um die herrliche Gottes-Gabe nicht schmählich verderben zu sehen, so zu sagen zum Geniessen gezwungen wird, wiewohl er auch hierin keinen Zoll breit von dem angebornen Mässigkeits-Systeme abzuweichen pflegt.

Branntweine, wie der Nordländer sie braucht, um in seinen Eingeweiden ein künstliches Feuer anzuschüren, auf dass er die kalten Nebeltage, an denen die Bäume mit Eis überzogen sind, die mit Schnee vermischten Regenschauer und Nordhauche, ohne erfrorene Gliedmassen glücklich überstehe, bedarf der Italiener eben so wenig (nur *Vetturini* und *Lazzaroni* machen vielleicht eine Ausnahme von der Regel;) höchstens feine Liqueurs und Rosoglio's, deren Hauptbestandtheile heilsame Zuckerstoffe sind, dienen ihm als aussergewöhnliche Leckerey.

Ferner überhebt ihn sein freundliches Klima der Mühe und Kosten, die Zimmer durch stark geheizte Oefen zu erwärmen, da ein kleines, im Kamin unterhaltenes Feuer den Local-Bedurfnissen hinreichend entspricht. Wer weiss aber nicht, wie gleichmässig die Wärme mittelst des Kamin-Feuers vertheilt, und die verschlossene, der Ge-

sundheit schädliche Stubenluft dadurch gereinigt wird, während im Widerspiele der Nordländer bis zum 12ten und 15ten Wärmegrad (nach *Reaumur*) das theure Holz vergeudet, um alle Augenblicke seine dampfenden Gemächer mit dem schneidensten Gegensatz zu vertauschen, nemlich beym ersten Schritt ins Freye dieselben Grade von Kälte einzuathmen.

Wie sehr jedoch Ofenwärme, besonders jene der eisernen Oefen, zur Transpiration reizt, erfährt mit Schaden der unvorsichtige Nordländer, wenn er rasch in die grimmige Kälte hinaustritt, und durch die schnelle Abwechslung seinen Schweis zurückgedrängt, auf die edleren Organe und Eingeweide geworfen fühlt. — Da die weise Natur beynahe jeder, nicht complizirten Krankheit auch schon ihren Arzt heygesellt hat, so entwickelt sich daraus unverzüglich der wohlthätige Schnupfen und Husten, welcher seine convulsivischen Operationen so lange fortsetzen muss, bis die Heiserkeit des Halses wieder hinweggeschafft ist, oder die mit dem atristischen Krankheits-Stoff behafteten Glieder wieder davon befreyt sind.

Solchen gefährlichen Erkältungen ist nun kein Bewohner Italiens blosgestellt, weil er in seinem Zimmer nie eine so schädliche Masse von Wärme anhäuft, und im Freyen von keiner so brennenden Eisluft angefallen wird. Ja, wenn ihn auch zufällig dennoch ein *Rherma* ereilt, so währt auch die ohnehin seltene Kälte nur kurze Zeit,

und mit der wiederkehrenden lauen Witterung heilt ein solches Uebel, welches in unsern rauhen Zonen nur allzuoft einen bösartigen, chronischen Character annimmt, beynahe schneller noch, als es entstand.

Ein besonderer Grund liegt endlich auch darin, dass diese Nation den tyrannischen Launen der Mode, und den durch dieselbe gebotenen ewigen Abwechslungen in der Kleidung sich lange nicht so sclavisch, wie andere Völker, unterwirft; denn sie bleibt seit Jahrhunderten bey dem Stoffe, dessen Fäden — das Artefakt eines unbedeutenden Würmchens — die Natur ihr schon gesponnen darreicht, — der Seide; kleidet sich zur Winters-Zeit in Manchester oder Sammet, wobey der schützende Tuchmantel nie fehlen darf, indess man im Sommer einförmig, nur leicht bedeckt einhergeht und, nach Verhältniss des Standes, entweder Leinwand oder Seide dazu anwendet.

Eben so wenig bedarf der Italiener unserer geschwulstartigen, dicken Halsbinden; locker nur und nachlässig fast, schlingt er sein farbiges Seidentuch um den Hals, wodurch derselbe immer mit der Luft in einer vertrauten, der Gesundheit zuträglichen Bekanntschaft bleibt.

Der in den Nordländern bis zum Uebermass eingeführte Gebrauch des Tabackrauchens ist sicher auch eine Gewohnheit, welche auf keinen Fall zur Verschönerung der Stimme und Ausreinigung

des Kehlkopfes beyträgt, und deren Vermeidung dem Italiener, der diesen Missbrauch wenig, oder kaum dem Namen nach kennt, gar sehr zu statten kommen. —

Aber auch die Schönheit, Biegsamkeit, reine Melodie, der sonore, prachtvolle Klang seiner Muttersprache ist in frühester Jugend schon für den Bewohner Italia's ein mächtiger Sporn, ein zauberisches Mittel, das ihn unwillkührlich zum Singen anreizt und für die Schönheiten des Gesanges empfänglich macht. — In einem Idiom, welches den süssesten Wohllaut und harmonischen Silberglockenton in sich vereinigt, kann man gar so leicht zum Singen sich aufgeregt fühlen, besonders wenn die ganze Summe der vorhin erwähnten Vorzüge dabey mit in Anschlag gebracht, und dazu gerechnet wird.

Wird der, von physischen Einflüssen ungleich mehr, als wir vielleicht wähnen, abhängige Mensch in kalten, düstergrauen Nebeltagen wohl froher gestimmt seyn, als wenn ihn die helle, heitere, wolkenlose blaue Himmelsdecke anlächelt? Sind nicht selbst eingekerkerte Vögel, welche im engen Käfig die verlorene Freyheit betrauern, für jeden Sonnenstrahl also empfänglich, dass sie — wie von einem elektrischen Funken erschüttert — beym Anblick des leuchtenden Weltkörpers jubelnd ihre Stimmen erheben, und sein wohlthätiges, segenbringendes Daseyn in hoch aufjauchzendem Freudenchor aus voller Kehle begrüssen? — Pflegt

nicht der gefühl- und herzlose Vogelsteller die Augen seiner armen Gefangenen grausam zu blenden, wenn er den eigennützigen Zweck erreichen will, dass sie von dem Wechsel der Jahreszeiten ferner nichts mehr gewahren, sondern — mit Blindheit geschlagen, und selbst im rauhesten Winter einen ewigen Frühling träumend, ohne Unterlass in einem fort singen sollen? — Wie fühlt das menschliche Herz sich nicht erquickt vom lindernden Zephyrhauch am schönen, heiteren Sommer-Morgen, — von dem krystallenen Perlen-Thau einer, die durstenden Blumenkelche mitleidig tränkenden Mond-Nacht? — und wie stark muss diese Einwirkung erst seyn, wenn so viele andere, höchst wesentliche, wahrhaft folgenreiche Vortheile noch hinzutreten?

Ja, es ist gewiss, und Niemand wird die Thatsache abzuleugnen wagen, dass dem Italiener rücksichtlich des Stimm-Organs unter allen Nationen der erste Rang gebührt, und dass seinem Tone vergleichungsweise ein überwiegend innigerer, seelenvollerer Reiz innewohnt. Man führe als Einwendung keineswegs an, dass wir Deutsche eben auch gute Sänger und Sängerinnen besitzen; denn die Natur schaltet in ihrem Schaffen wie ein freyer Geist, der die Gesetze, so er sich selbst gegeben, oft auch mit freudigem Muthe wieder vernichtet, oder, in einem Anfall von Laune, wenigstens suspendirt. So ersetzt sie denn zuweilen durch eine Vereinigung von Zufällen die klimatischen Ursachen, welche das italienische Stimm-

Organ begünstigen, und bildet — als, wiewohl nicht häufige Ausnahme von der Regel, ein so vollkommenes Individuum, welches beynahe alle Prärogative einer schönen, Hesperiens Fruchtboden entsprossenen Stimme vereinigt, jedoch selten nur sie zusammen besitzt. Beyspiele davon liefert die Gegenwart, wie die Vergangenheit, und sie sind für den Geschichtskundigen kein Geheimnis.

Dass nun aber die Stimm - Organe des Italieners mehr zur Biegsamkeit angeführt, und die der Deutschen fast mehr davon abgeführt werden, scheint in einem weiteren Umstande zu liegen, der weit tiefer, nämlich in der Volksbildung zu suchen seyn dürfte.

Dem Deutschen ist in seiner Seele die romantische Welt aufgegangen; sie hat, mit ihrem zauberischen Mondenschimmer, die Gestalten einer geahneten Welt im räthselhaften Halbdunkel ihm erschauen lassen, dass die Saiten seines Gemüthes in innerster Tiefe erklangen, und aus diesem Nachhall eine Sehnsucht nach dem Unendlichen erwachte, deren Befriedigung durch keine Genüsse der Sinnenwelt erreicht werden kann.

Ganz anders aber ist es mit dem Italiener! — Dieser wandelt durch sein Paradies, wo jeder Augenblick das Füllhorn irdischer Freuden ihm darbeut, und sein Herz mit rosenfarbenen Blumenkränzen umhüllt, die ihm die Nachtschatten

der romantischen Welt ganz aus dem Auge entrücken.

Denn, ungeachtet Italiens Genius grosse Heroen romantischer Dichtkunst mit seinem Funken begeisterte, so liegen doch diese Schöpfungen mehr in den Seelen der Auserwählten aufbewahrt, als in der Gesammtheit der Nation, welche *Petrarca's*, und Anderer Lieblichkeit und Grazie immerdar jenen Riesen-Werken vorzuziehen geneigt seyn wird.

Daher fühlt der Deutsche, insbesonders der Nordische, entschiedene Hinneigung zum Schauervollen, indess der Nachbar in seinem Eden zu süssen Scherzen der Liebe, zum Schmachten der Sehnsucht, und dem frohen Entzücken des harmlosen Erdenwallers hingezogen wird. Das Romantische aber, welches oft die Thore im Gebiete des furchtbar Unheimlichen eröffnet, ist nur wenig geneigt, die lieblich schwellenden Melodien der italienischen *Canzonen* in sich aufzunehmen, sondern verschmäht solche geradezu, indem es das Wunderbare der Geisterschritte fordert, welche bald langsam und schwer einherschleichen, bald flüchtig wie Elfen-Schaaren zittern, bald zusammenfahren gleich Lebenden, die ihre todten Rächer zu erblicken wähnen, oft plötzlich in einer ernst steigenden Monotonie die Schreckensworte eines dem Orkus entsilonden Phantoms hören lassen, und wie der Glocke warnender Klang in grauser Mitternacht, gespenstisch

wieder verschwinden, dass nichts zurück bleibt, als der Erinnerung versteinernder Fiebertraum!

Wem ist es wohl unbekannt, dass die Bewohner des nördlichen Deutschlands, und der scandinavischen Halbinsel gerade sehr oft zu ihren Melodien solche excentrische Stoffe verlangen, eben weil sie ihrer zum Mystischen sich hinneigenden Phantasie ungleich mehr zusagen, als der des fröhlicheren, und für Sinnenreiz empfänglicheren Sohns des Südens. — Sind nicht alle Balladen und Romanzen, alle Lieder von *Shakespeare*, oder anderen ihm verwandten Geistern, sogar *Mozart's*, die Tiefen der Unterwelt erschliessender „*Don Giovanni*" gleichsam nur Eigenthum ursprünglich germanischer Stämme, während der Italiener im Grunde nichts liebt, als die vaterländischen, süsslich feinen Dessertweine, welche sich nicht lange conserviren lassen, sondern — weil der Nachwachs doch nicht missrathen kann — im nächsten Jahre schon verderben.

Der Deutsche wird also schon durch den Naturtrieb mehr zu jenen Melodien hingezogen, die im magischen Wunderreiche basirt sind, und deren höchstes Postulat demnach keineswegs die schmelzende Grazie, und das ewig sanfte Wellenspiel, oder Zephyr-Gesäusel der italienischen Musik ist; desshalb wird auch seine Stimme weit weniger zu jenem steten, immer nur lieblichen, niemals energischen Tragen angehalten, welches

der **Italiener** im kleinsten Accente seiner Stimme vernehmen lässt.

Da aber Eindrücke des Wunderbaren, wenn sie ein tiefes Gemüth berühren, ungleich fester wurzeln, als die Schmeichellaute des Zärtlichen oder Lieblichen, so bleibt auch dem Deutschen Gemüthe ein solcher Geist innewohnen, der ihm einen Anstrich tieferen Ernstes, und einer gewissen schroffen Unbiegsamkeit gibt, im Leben, wie im Liede.

Hieraus folgt die Sehnsucht, und desshalb Verwandtschaft des deutschen Herzens zu dramatischer Tiefe und Leben in der Oper; ferner das Wohlgefallen des Nord-Deutschen am romantischen Stoffe; indess im Widerspiele der Italiener in extastisches Entzücken geräth, wenn die zufälligsten Verzierungen — vorausgesetzt, dass sie nur dem Gehöre schmeicheln — jeden Augenblick den Strom der Melodie aufhalten, ihn jetzt wieder ein klein wenig laufen lassen, dann abermal unterbrechen, und diesen Act der Willkühr mit aller denkbaren Langmuth, ja sogar mit emphatischer Begeisterung, so oft wiederholen lässt, bis auch nicht die leiseste Spur eines Total-Impulses vom Ganzen, und von der intensiven Wesenheit des Tonstücks, in der Seele des Zuhörers mehr übrig bleibt. — Bey ihm geht alles Streben nach Rundung des Tons und sanft verschmelzendes Aneinanderreihen der verschiedenen Klangstufen zur Bildung einer reizenden Melodie; bey dem

Deutschen vielmehr nach dem Gesammt-Eindruck, welchen die Musik als hohe Kunst auf Geist, Herz und Gefühl machen soll; weil er sie nimmer für ein blosses Mittel der Zeitverkürzung gelten lässt, wenn man — *verbi gratia* — allenfalls beym *Préference*-, *Whist*- oder *L'Hombre*-Spiele gerade eben passen muss, wie solches in den Logen der italienischen Bühnen an der Tages- oder bestimmter ausgedrückt: Nacht-Ordnung zu seyn pflegt.

Dr. S. Krug.

Ueber die
Russische Kirchen-Musik.

Vom

Herrn Metropolitan *Eugenius*
in Petersburg.

Unsere Kirchen-Musik *) ist, zugleich mit dem Christlichen Kirchen-Dienst, aus Griechenland nach Russland gekommen. Daher hat sie auch zum grössten Theil alle Grundzüge der Griechischen Musik beibehalten, und ist dieser letzteren in allen ihren Veränderungen während der verschiedenen Jahrhunderte gefolgt. Aber, ähnlich der

*) Ueber die Volks-Musik halt' ich es nicht für nöthig, Ihnen meine Bemerkungen mitzutheilen, weil der verewigte N. A. Ljwoff einen schönen Traktat über dieselbe geschrieben hat, welche in der Vorrede zu der von Herrn Pratsch zu St. Petersburg in den Jahren 1790 und 1806 herausgegebenen Sammlung Russischer Volkslieder mit ihren Melodien abgedruckt ist. Aus diesem Traktat hat der verewigte Guthrie seine Abhandlung über die Volkslieder entlehnt, und eine andere über die Russischen musikalischen Instrumente und noch drei über verschiedene Russische National-Alterthümer, zusammen abgedruckt in St. Petersburg im Jahre 1795, hinzugefügt. (Guthrie's Buch ist bei dem Cadetten-Corps, mit 6 Kupferta-

Griechischen Kirche, hatte und gestattete die Russische niemals bei sich den Gebrauch musikalischer Instrumente, sondern begnügte sich mit dem blossen Gesange. Selbst der Gesang war seit den ersten Zeiten der Aufklärung Russlands durch den Christlichen Glauben, nach dem Beispiele der ursprünglichen Griechischen Kirche, mehr einstimmig, recitativisch, ohne Cadenzen oder Tekte, und nur nach Accenten oder Betonungen abgemessen und selten sich weiter als auf drei Noten erstreckend; er wird bei uns Säulenge-

---

feln und Musikblättern, unter folgendem Titel gedruckt: *Dissertations sur les Antiquités de Russie, contenant l'ancienne Mythologie, les rites païens, les fêtes sacrées, les jeux ou Ludi, les Oracles, l'ancienne musique, les instruments de musique villageoise, les coutumes, les cérémonies, l'habillement, les divertissemens de village, les mariages, les funerailles, l'hospitalité nationale, les répas etc. des Russes; comparés avec les mêmes objets chez les Anciens, et particulierement chez les Grecs. Par Mathieu Guthrie, conseiller de la cour de Sa Majesté Impériale, Medecin du corps Impérial des cadets nobles de terre et de celui des Ingénieurs: Membre des Societés Royales de Londre et d'Edimbourg, de la Societé Royale des Antiquaires d'Ecosse et de plusieurs autres. Traduites de son ouvrage Anglais, dedié à la Societé Royale d'Antiquaires d'Ecosse. Avec six planches de figures et de musique.)* Insbesondere dieses letztere Buch kann Ausländern einen hinlänglichen Begriff von unserer Volks-Musik und von Allem auf sie Bezug Habenden geben.

Anm. d. Vf.

sang (*Stolpowy*) genannt, und in der Römischen Kirche *cantus planus*. Für diesen ist nach der 15ten Regel der Laodiceischen Kirchenversammlung bei uns auch das Amt eines besondern Kirchen-Sängers, jetzt Djak oder Djatschka (Cantor) genannt, eingeführt.

Weil aber die Griechen selbst ihren Säulen-Kirchengesang zu verzieren anfingen und für denselben kunstreichere Sänger unter dem Namen *Domestici* einführten: so ging dieser demestische oder domestische Gesang auch in die Russische Kirche bald nach ihrer Gründung über. Nach dem Berichte des sogenannten Joakimischen Jahrbuches wurde schon zu *Wladimir* dem Grossen aus Constantinopel, mit dem Metropoliten Michael den Bolgaren, *Domestici* von (Bolgarisch-) Slawischer Abstammung, geschickt. Uebrigens war auch dieser demestische Gesang einstimmig, d. h. nur von einem *Domesticus* gesungen, mit Begleitung der übrigen Sänger oder des Volkes, entweder nach derselben Weise, oder nur mit der Quinte oder dem Bass (*basse-continue*), in Einem Ton durch das ganze Stück, wie diess noch jetzt in allen Griechischen Klöstern im Orient zu geschehen pflegt. Daher war der älteste Gesang auch in der Russischen Kirche bloss melodisch; und der *Domesticus* verzierte ihn nur, nach Grundlage der Quinte oder der Bassnota, mit verschiedenen Variationen und Uebergängen der Stimme.

Ausser den **Domestischen** nahm die Kirche zu Konstantinopel im XI. Jahrhundert einen vielstimmigen symphonischen Gesang an, welcher zu derselben Zeit auch in Russland eingeführt wurde. Das Russische Jahrbuch, welches unter dem Namen der *Stepennaja Kniga* (Stufenbuch) bekannt ist, *) behauptet, dass im Jahre 1053 aus Konstantinopel „zu dem Grossfürsten von Kiew, „Jaroslav, drei Griechische Sänger gekommen „seyen, welche in der Russischen Kirche einen „Gesang für acht Stimmen (*octoëchus*) und einen „dreistimmigen symphonischen und vorzüglich „schönen domestischen Gesang (*cantus domesticus*) einführten." In den folgenden Zeiten wanderten gleichfalls viele geschickte Sänger aus Griechenland nach Russland. (Unter dem Gesange für acht Stimmen wird hier nicht symphonischer, sondern einstimmiger, nach verschiedenen Sangweisen verstanden, von denen viere bei den Griechen **gerade** (*toni recti*) und viere **schiefe** oder **schräge** (*toni obliqui*) heissen. **) Unter drei-

---

*) Dieses Buch enthält die Genealogie der Russischen Monarchen von der heiligen Olga bis zum Zaren Iwan Wassiljewitsch, und führt desswegen den Namen *Stepennaja Kniga*, weil es gleichsam aus 17 Stufen (*Stepi*) besteht, welche von Wladimir dem Grossen anfangen und bis zu dem Zaren Iwan Wassiljewitsch fortgehen.

A. d. Uebers.

**) Siehe *Leonis Allatii Dissertatio de libris ecclesiasticis Graecorum, sub Articulo de Octoecho edit. Hamburgi*

stimmigem Gesang (*Trio*) wird symphonischer verstanden, welcher seitdem lange in Russland in Gebrauch war und dreizeiliger genannt wurde, bis der vierstimmige, achtstimmige, zwölfstimmige und sogar vierundzwanzigstimmige eingeführt wurde.)

Die von Griechischen Sängern unterrichteten Slawen begannen gleichfalls eigenthümliche Sangweisen (*toni seu modi*) zu erfinden. Hierdurch entstanden die verschiedenen in der Russischen Kirche gebräuchlichen Sangweisen, wie: die Griechische, Bolgarische, Kievische, Tschernigovische, Nowogorodische, Susdelische u. a. m. Doch wurden sie alle nur für Eine Stimme gesetzt, und erst in späteren Zeiten fing man an, Bass und Primo zu derselben hinzuzufügen. Im siebzehnten Jahrhundert aber wurde auch der Demestische oder Domestische Gesang (*cantus domesticus*) für 4, 8, 12 u. s. w. symphonische Partieen oder Stimmen eingerichtet, besonders in Lobgesängen, doch immer noch ohne Cadenz. Diesen Gesang führte in der Russischen Kirche besonders Nikon, früher Mitropolit zu Nowgorod, nachher Patriarch zu Moskwa, ein. In der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, besonders unter dem Zaren Feodor Alexejewitsch, einem Freunde der Musik, waren die Singlehrer und

---

1722 in 4°; oder das: *Dictionnaire de Musique par J. J. Rousseau, article: tons de l'Eglise.*
Anm. d. Vf.



Directoren grösstentheils Polen und nachher Klein-Russen; und sie waren es, die bei uns, statt des accentischen, den Cadenz-Gesang *) einführten.

Gegen die Mitte des XVIII. Jahrhunderts, unter der Regierung der Kaiserin Elisabeth, fand der Italiänische Gesang in die Russische Kirche Eingang; und während der Regierung der Kaiserin Catharina II. vervollkommte sich derselbe. Zu den ersten Directoren dieses Gesanges gehörte bei uns der Venezianische Kapellmeister Geluppi, welcher drei Jahre am Russischen Hofe diente und mehre Kirchenmusiken für die Russische Kirche componirte. Ausser diesem waren die berühmtesten Componisten in Russland: der Pole Ratschinsky, der bei dem Grafen Rasumofsky diente; Beresofsky, Hof-Musicus; gegenwärtig Bortnänsky und mehre andere Russen. Uebrigens wird in unsern kirchlichen Notenbüchern noch immer die alte melodische, eccentische Musik, ohne Cadenzen oder Takte, nach verschiedenen Sangweisen, wie z. B. die Säulen-, Reise-, Griechische, Bolgarische, Kievische Sangweise und andere, beibehalten. Doch diejenigen Sangweisen, die man bei uns die Griechischen nennt, haben sich schon von ihren Mustern entfernt und sich mehr

*) Unter Cadenzgesang versteht unser Verfasser, wie der Zusammenhang zeigt, tactmässigen Gesang. *Rd.*

bei den Serbiern und andern slawischen Völkern, die sich zum Griechischen Lehrbegriff bekennen, erhalten. Indessen besteht diese Entfernung mehr in der Melodie, (und nicht in den Tonarten und Pausen, welche auch bis jetzt noch bei uns Griechisch geblieben sind. In den Versen aber, die *Podobna* genannt werden, sind — damit die Sänger nicht Pausen und Uebergänge verwechseln — dieselben für den Gesang mit Sternchen bezeichnet.

Im Vorbeigeben mag hier bemerkt werden, dass die Materie oder der Text unseres Kirchengesanges, wie bei den Griechen, in Psalmen und verschiedenen dichterischen Liedern, aus dem Griechischen übersetzt oder auch nach ihrem Muster Slawonisch abgefasst, besteht. Bei den Griechen sind viele dieser Lieder und besonders diejenigen, welche *Irmos* genannt werden, und einige vollständige Canone, in metrischen jambischen Versen verfasst; der grössere Theil jedoch in Prosa, nach den Sylben und Pausen des Gesanges abgemessen. Die Gesänge der Russischen Kirche sind alle prosaisch, obwohl einige aus Versen übertragen sind. Eine Ungleichheit der Sylbenzahl in der Uebersetzung mit der des Originals hinderte indess nicht, die Singweise des Originals beizubehalten, weil es in Recitativen und gehaltenen Gesängen leicht ist, die überflüssigen Sylben einzufügen und die zu geringe Sylbenzahl zu dehnen.

Es bleibt jetzt noch übrig, über die Slawisch-Russischen Noten, oder, nach der alten Benennung, die Zeichen, Etwas zu sagen.

Die Russischen Slawen entlehnten anfänglich von den Griechen die alten Buchstaben-Noten derselben. Wie eher die Griechen selbst sich im Mittelalter von den alten Zeichen dieser Noten entfernten, so erfanden auch die Russen, bei Erfindung ihrer neuen Sangweisen, einige neue, den Griechen unbekannte Zeichen, veränderten selbst die entlehnten bedeutend und verwandelten die Buchstaben in verschiedene Häkchen; wesshalb diese Noten auch gehäkelte genannt werden. Für den Umwandler dieser Noten und Erfinder der sogenannten Sohlen an den Haken, so wie für den Verfasser mehrer neuen Russischen Sangweisen, wird ein gewisser Joann Schadurow, Joakim's Sohn, der um das sechszehnte Jahrhundert lebte, gehalten. Daher vermögen auch jetzt Russen, welche ihre Buchstabennoten kennen, nicht mehr, nach Griechischen zu singen, so wie Griechen nicht nach Russischen. Allein seit dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts geriethen diese Noten allmählich in völlige Vergessenheit, und wurden durch die von dem *Abbate Guidone* erfundenen Linien-Noten ersetzt, so wie auch die Griechen im vorigen Jahrhunderte dieselben annahmen. Der Zar Alexei Michailowitsch wünschte, in Russland die alten Musikzeichen zu erhalten, und erliess im Jahre 1652, zur Zeit des

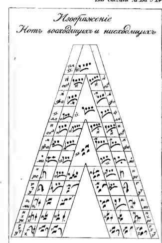
Moskowischen Patriarchen Joseph, einen Ukas: *) dass der Kirchengesang verbessert und überall gleichförmig gemacht werden sollte. Desshalb wurden, zur Unterweisung der Kirchensänger in dem Haken- oder Zeichen-Gesange, 14 geschickte Lehrer ausgewählt. Aber der Tod des Patriarchen Joseph und die damaligen unruhigen Staatsverhältnisse hinderten das Gelingen dieser Einrichtung. Der Nachfolger Josephs, Patriarch Nikon, richtete seine Aufmerksamkeit nicht auf diesen Gegenstand; nach ihm aber übertrug der Zar Alexei Michailowitsch diese Angelegenheit auf's Neue dem Patriarchen Joseph und dem Krutitzkischen Metropoliten Paul, welche 6 der kunstreichsten Lehrer des Haken- oder Zeichen-Gesanges auswählten und ihnen auftrugen, unter andern auch eine ausführlichere Grammatik dieses Gesanges abzufassen; denn durch die verschiedenen Erfinder war schon eine solche Verschiedenheit in den Noten entstanden, dass nicht alle derselben Allen bekannt waren. Allein die Schwierigkeit dieser Noten und die vorzüglichere Bequemlichkeit der Linien-Noten befestigte die letzteren im Gebrauche, und von der Zeit an gerieten die Haken-Noten fast in gänzliche Vergessenheit. Nur bei den Altgläubigen hat sich noch bis jetzt die Kenntniss und der Gebrauch derselben erhalten. — Als

*) Dieses Ukases und der Folgen, die er hatte, wird in der Vorrede zu der damals abgefassten Grammatik der Haken-Noten erwähnt.

Anm. d. Vf.

Muster ist hier das Alphabet derselben und eine Vergleichung mit den Linien-Noten beigefügt. Es werden noch viele alte Bücher, die mit dergleichen Noten geschrieben sind, in der Synodal-Bibliothek zu Moskwa und der Sophieen-Bibliothek zu Nowgorod, so wie in Klöstern, aufbewahrt.

Am 26. Marz 1804. *Eugenius.*



Die Vergleichung der Hackennoten mit den Liniennoten hat dem uns zugekommenen Manuscripte nicht beigelegen. Wir hoffen, sie bald nachliefern zu können.

Die Redact

Recensionen.

Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber. Dritter und letzter Band.

Dresden und Leipzig. 1828. 8. *)

Auch dieser Band enthält des Anziehenden und Werthvollen eine Fülle. Die hier mitgetheilten Aufsätze erschienen sämmtlich seit dem J. 1817, den meisten lag die entschiedene Absicht zum Grunde, Webers Ueberzeugung hinsichtlich der wichtigsten Kunst-Interessen geltend zu machen.

Wehmüthig bewegt fühlt sich der Leser durch das, was Hrn C. Th. Winkler's Vorrede von Weber's letzter Unternehmung in England erzählt. Webers Briefe zeigen uns den treuen, innigen Menschen und Künstler, den liebenden Gatten voller Sehnsucht im Gewühle Londons, und selbst durch den überschwänglichsten Beifall kaum noch gerührt. Er ehrt den Enthusiasmus der Britten für sich und seinen Oberon, ohne an die Luft und Weise des Landes sich gewöhnen zu können. Krankheitsgefühl und Liebe zugleich zieht ihn heim in's Vaterland zu Gattinn und Kindern. Er will folgen, — da zerreisst der schwache Lebensfaden, und der Fromme geht, seines Glaubens: „wie Gott will," getrost hinüber in die Wohnungen des ewigen Friedens. —

Im Besondern gedenken müssen wir folgender Aufsätze. Ueber die Oper Undine von Fouqué, mit Musik von E. T. A. Hoffmann, in Berlin 1817 gegeben. Ueber die Unzulänglichkeit aller Beurtheilung erklärt sich W. auf das treffendste, dann aber auch über die Pflicht des Künstlers, stets das Einzelne dem Ganzen aufzuopfern und durchaus wahr zu seyn. Anerkennend schön spricht er über ein ihm geistig sicher sehr fern-

*) Vergl. 10. Bd. S. 161.

stehendes Werk, **Morlacchi's** Oratorium **Isaak**. „Der Weg zum Ziele," heisst es am Schluss, „ist breit und mannigfach gestaltet; wir haben alle Platz darauf; er ist auch steil; wohl uns, wenn wir uns alle die Hände bieten; Freude, Friede und Gedeihen der hohen Kunst seien der Erfolg! So rufe ich im Namen aller es mit ihr redlich meinenden Künstler aus." — Tiefen Sachverstand beurkundet der „Entwurf zu einer Deutschen Opern-Gesellschaft in Dresden," so wie W's Antwort auf A. **Müllners** Bemerkungen über des erstern Composition des Liedes der **Brunhilde** im **Yngurd** voll ist von der liebenswürdigsten Bescheidenheit, welche sich indess ihrer Befugniss vollkommen bewusst zeigt. Sehr anziehend sind die Bemerkungen über Kunstkritik, mit welchen die Würdigung der Tonlichtungsweise **Fesca's** beginnt. Die hohe Bedeutung des Quartetts spricht W. mit den Worten aus: „Das rein Vierstimmige ist das Denkende „in der Tonkunst," empfiehlt aber alsdann dem sehr vortheilhaft beurtheilten **Fesca** vorzüglich Gesangcomposition, als den wahren Prüfstein echter Kunst. „Sie trägt (S. 51) die dramatische Wahrheit in's Leben, und von ihr zu den andern ist nur ein Schritt, von den andern zu ihr sind wohl mehrere. Es ist, als ob die Natur sich dann immer an dem etwas rächen wollte, der nicht zuerst dem von ihr gegebenen Ur-Instrumente huldigte." Im höchsten Grade bescheiden und eben so geistreich tadelt der Brief an N. N. in Ostpreussen den blinden Kunsteifer eines unberufen sich vordrängenden Anfängers. Bemerkungen zur Composition der Musik des Schauspiels **Preciosa** (von 1820), und ein schätzbarer Aufsatz (von 1821) über **Joh. Seb. Bach**, geb. zu Eisenach, 21. März 1685,*) beschliessen diese Abtheilung. „**Seb. Bach's** Eigenthümlichkeit, bemerkt W. S. 68, war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu **Händel's**

*) Es ist der von Weber zur Ersch'schen Encyclopädie, Bd. 7, S. 28, gelieferte Artikel. J. B. Bach. *G W.*

mehr antiker Grösse. Sein Styl war von einer Grossartigkeit, Erhabenheit und Pracht, die ihre Wirkungen durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführungen und dadurch erzeugten fortgesponnenen seltsamen Rhythmen, in den künstlichsten contrapunctischen Verflechtungen suchte, und von seinem erhabenen Geiste zu einem wahrhaft gothischen Dome der Kunstkirche erbaut wurde, wo alle kleinern Geister vor ihm in der bloss herrschenden Künstlichkeit untergingen, in Trockenheit, das innere Leben der Kunst in der blossen Form suchten, und daher nicht fanden. Nicht vergessen darf man dabei, dass die Musik damals vor allem der Kirche diente, und von ihr ausging. Der Orgelspieler lenkte die Gemüther, und die Tonwelt, die für einen schaffenden Geist in der Orgel liegt, gab hinlänglich demselben jenen Stoff, den jetzt der Componist in allem Orchester-Luxus suchen muss." — Nun folgen „dramatisch musikalische Notizen, als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurtheilung neu auf dem K. Theater zu Dresden erscheinender Opern zu erleichtern." Seit dem J. 1817 gab W. in der Abendzeitung auf diese Weise dem kunstsinnigen Publicum einen Maasstab in die Hand, den Werth oder Unwerth des Neuen zu erkennen. Gewiss eine sehr denkenswerthe Herablassung des Meisters, der im Ganzen dennoch des Glaubens lebte, das Rechte müsse, auch bei der Menge, zuletzt durch sich selber siegen. Unberufener Widerspruch (s. d. Vorrede S. XXXIV. ff.) führte im J. 1820 das Aufhören dieser Notizen herbei. Aber wie viel Feines und Treffendes findet sich hier! Nur anführen wollen wir, was über Joseph von Méhul (S. 81), Fanchon von Himmel, (S. 89), Joh. von Peris von Boieldieu (S. 95), das Lotterieloos von N. Isouard, Raoul Bleubart von Gretry, das Waisenhaus von Weigl, über Madame Grünbaum als Sängerin, (S. 112 f.), Lodoiska von Cherubini, die Entführung von Mozart, die W's Lieblingsoper blieb (S. 124), Meyerbeer's Emma di Resburgo

und dessen Alimelek, endlich über H. Marschner's Heinrich IV. gesagt wird. Wahrlich nicht bloss scharfes, geistbewegendes Urtheil vernehmen wir hier, — sondern nicht selten auch Prophetenwort. — Der Anhang besteht aus einigen gelegentlichen Gedichten W's, fragmentarischen Ideen zu einer musikalischen Topographie Deutschlands, und W's eignem Verzeichnisse seiner Compositionen bis 1823. —

D.

Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber. III Bände.

Dresden und Leipzig bei Arnold. 1828 *)

Der Herausgeber dieser Schriften lehnt ans. Bescheidenheit die Erfordernisse des Biographen in seinem Vorworte über und von K. M. v. Weber ab, und will sich begnügen, Materialien für eine solche Biographie in dieser Sammlung darzubieten; was auch sehr reichlich geschehen ist.

Ein Punkt blieb unter unserer Erwartung. Ref. hatte, durch Freunde Webers, so wie durch viele Anzeigen in Zeitungsblättern, vernommen, dass der Verstorbene selbst seine Künstlerbiographie verfasst, und wenigstens zu einem grossen Theile vollendet habe. Gleichwohl findet sich in diesem Nachlasse nur ein kurzer Aufsatz, welchen ihm Weber schon im J. 1818 mittheilte und welchen er bei seiner Schilderung in den Zeitgenossen, Heft XI. Leipz. 1818, treu benutzt hat, aus welchem denn auch später der Artikel in dem Conversationslexikon und die in Berlin mit dem Bildnisse Webers besonders herausgekommenen Nachrichten aus dem Leben Webers geflossen sind. Dieser Aufsatz war vor Erscheinung des Freischützen geschrieben, der ihn eigentlich erst berühmt machte, die glänzendste Zeit seines Lebens bleibt also von dieser Schilderung ausgeschlossen.

---

*) Vergl. 10. B. S. 161.

Ref. möchte nicht mit dem Herausgeber sagen, dass es weniger schwierig seyn dürfte, sein (warum äusseres?) Leben von da an weiter zu verfolgen, da doch der Lebensbeschreiber es nicht bloss mit dem allgemeinen Ruhme seines Gegenstandes, sondern auch mit Grund und Beschaffenheit desselben zu thun hat. Indessen danken wir es dem Herausgeber doch, dass er einzelne Charakterzüge seines gefeierten Freundes durch Mittheilung einiger interressanten, bisher ungedruckten Briefe, in ein helleres Licht gesetzt hat.

Was unsern Weber vorzüglich ehrte, spricht er selbst im schönen Lehrbriefe an Emil (S. XXVIII) aus: ich kann die Kunst nicht vom Menschen trennen, der in ihr lebend erst recht eigentlich das ganze Leben ehren lernen soll. Diesen Satz konnte ein Biograph Webers zu dem wahrhaften Mittelpunkt seiner Schilderung machen; denn auch diese ihm bewusste Aufgabe, das Menschliche in der Lebensform der heutigen Zeit in seiner besondern Kunst zu spiegeln und auszudrücken, unterschied sich Weber am meisten von der grossen Schaar der Virtuosen, die in ihrer Kunst, wie in einem von dem Leben abgetrennten Kreise sich bewegten und nur in ihm zu glänzen suchen. Aus dem innersten Gefühl und der Erkenntniss des höhern Bedürfnisses seiner Zeit, ging das hervor, womit sein grosses Talent dieses Bedürfniss befriedigte.

Zu bewundern ist es fast, mit welchem treffenden Scharfsinn und mit welcher Laune und Gewandtheit er auch die Feder führte. Davon geben zum Theil die in dem Vorworte mitgetheilten Scherze, Zeugniss; z. B. ein bürgerliches Familienmährchen. Noch mehr aber die Bruchstücke aus dem Tonkünstlerleben. Man sehe nur z. B., wie treffend er sich über das Componiren am und nach dem Claviere (S. 21) erklärt; so kann nur ein Erfahrener sprechen; und wie er schildert, dass alles Sehen auf Reisen io ihm zu Hören werde. (S. 26.)

Und wie ganz frei von Manier und Gefallsucht schildert er do, wo das innere Gefühl ihn hebt, wo bei den Mittheilungen an den Freund S. 33. Diese Bruchstücke sind

für Weber überhaupt so characteristisch, dass sie einige Lücken in den Materialien zu seiner Biographie zu ersetzen geeignet sind. Nur müsste man mit Webers früherem Leben noch genauer bekannt seyn, um das Allgemeine, was die Aufgabe eines beabsichtigten Kunstromans mit sich führte, von dem Biographischbesondern abscheiden zu können. Die Mittheilungen, welche er an dem angeführten Orte und auf den folgenden Seiten dem Freunde gibt, scheinen doch, verglichen mit manchen Umständen, welche auch der biographische Aufsatz andeutet, historisch wahr zu seyn. Vergl. S. 33 mit Vorwort S. VI, wo von den Beschäftigungen mit den verschiedensten Künsten gesprochen wird; ferner S. 34 mit IX, wo von dem Studium der verschiedensten (Ton)systeme geredet wird; — selbst der *Doctor medicinae* S. IX kehrt in derselben Rolle in der Mittheilung des Romans S. 39 wieder, — und es ist sehr leicht zu begreifen, dass ein solcher Geist, der sich von seinem Thun mehr Rechenschaft, als andere Virtuosen, geben konnte und abforderte, auch mit dem unzusammenhängend Erlernten (S. 39) unzufrieden war. Wie dagegen die Replik, welche der Virtuos auf die Anrede der Nonne im Redoutensaale (»die schlechte Musik muss das Rennerohr beleidigen«) gibt: »Nein, Beste! Aber das beleidigt meine Ohren, dass die ganze Welt nichts anders mit einem Künstler zu sprechen weiss, als wovon er nie gern spricht, sondern es nur gern fühlt, von seiner Kunst«, die Farbe der Unwahrheit tragt, so ist auch wahrscheinlich die Aeusserung des Ichs in dem Romanbruchstück nicht auf das Ich des Schreibenden selbst zu beziehen: S. 98. »Ja lieber Freund, ich möchte beinah mit Plato glauben, der Mensch, oder wenigstens ich, habe zwei Seelen in mir, wovon die eine das Tonwesen, und die andere die zum Gespräche abgerichtete ist; denn ich kann sehr bequem von ganz andern Gegenständen zusammenhängend sprechen und doch mit voller Seele und ganz von meinem Objecte erfüllt, Ton-Ideen bilden und componiren. Doch muss ich gestehen,

dass es mich angreift und ich mich dabei wie ein Magnetisirter befinde, da der Mund von Dingen spricht, von denen er eigentlich nichts weiss und denkt! Denn wiewohl der Redende hinzufügt, dass bei sogenannten eigentlich strengen Kunstarbeiten diese Verdoppelung, oder richtiger Vereinigung minder statt finde, so ist damit doch wohl etwas der Natur des menschlichen Denkens und Schaffens Widersprechendes fingirt worden. Es lässt sich wohl zugeben, dass man, hat man die Idee des Kunstwerks schon gefasst, einen Entwurf schon gemacht, während der Ausarbeitung desselben über andere Gegenstände mit andern zusammenhängend sprechen konne, aber es liegt ein Widerspruch darin, dieses zu thun und zugleich mit voller (ungetheilter) Seele, und ganz von dem Objecte erfüllt, Ton-Ideen zu bilden (erzeugen) und zu componiren. Dagegen wie tief und wahr sind unter den Fragmenten, welche auf dieses Tonkünstlerleben folgen, die, in welchen von dem Verhältnisse des Praktischen und Theoretischen in der Musik die Rede ist (S. 113), ferner von dem Phantasiestück in der Musik, wobei der Leser unwillkürlich an die geniale Macht Beethovens über das Gefühl des Zuhörers erinnert wird; endlich über die Sympathie des Tons (S. 119.)

Da die meisten Aufsätze, welche der zweite und dritte Band enthalten, früher anonym oder pseudonym in Zeitungen abgedruckt worden waren, deren nicht jeder, welcher Webers Ansichten näher kennen lernen will, immer habhaft werden kann; so ist es dankenswerth, dass sie der Herausgeber hier, und zwar in chronologischer Aufeinanderfolge, zusammengestellt hat. Obgleich Manches sich an den Orten, deren Musikzustand Weber in denselben schildert, nun verändert hat, so dienen doch seine Schilderungen nicht nur zur Kenntniss der Historischen, sondern in ihnen spiegelt sich auch der Künstler selbst ab, der an diesen Orten auftrat. Wie wahr ist z. B. was er über den Mangel des ausgedehnteren geselligen Lebens zum Nachtheil der Kunst (in Beziehung auf

Stuttgard (S. 4) sagt, wie treffend, das über Isouards Andenken S. 71 Gesagte, und sein Urtheil über Beethovens Oratorium Christus am Oelberge. (S. 177).

Ueber seine eignen Compositionen kommt das interessante Geständniss vor: (S. 116) »Bei meinen Gesängen hat mich immer nur das grösste Streben, meinen Dichter wahr und correct deklamirt wiederzugeben, zu manchen neuen Melodiegestalten geführt.« Hierin spricht sich etwas Eigenthümliches der Weberschen Gesangscompositionen aus. — Aus den Ansichten bei der Composition der Cantate »Kampf und Sieg« ergibt sich doch für den, welcher diese genau kennt, dass die Reflexion bei Weber oft das schaffende Talent überwogen. — Ueber seine Cantate, der erste Ton, erklärt er sich II. S. 181 und über seine Ouverture zu Schillers Turandot S. 179; über seine Melodie zu einem Liede der Brunehild in Müllners Yngurd, III, 25; über die Musik zur Preciosa (ebend. S. 63), über die Brahams-Arie im Oberon, (Bd. III, S. XXI).

So kommt manche treffende praktische Bemerkung in diesen Aufsätzen vor: z. B. die von den Concertdirectionen nicht genug zu beherzigende, welche er bei Gelegenheit einer Aufführung der Introduction zu Spontinis Cortez in einem Prager Concerte macht: »dass eine auf scenische Wirkung berechnete Musik gewaltig im Concertsaale an Wirkung verliere;" was auch von vielen Stücken Cherubinis (vergl. 176 und 182) gilt.

Der dritte Theil fährt in der Mittheilung der Recensionen und mehrerer kleinen, schon früher in Zeitungen abgedruckten Aufsätzen fort. Die Tabelle über das zu einer deutschen Oper nothwendige Personale (S. 18) erinnert sich Rec. nicht, früher gelesen zu haben; — auch nicht den Brief (S. 55), in welchem er als redlicher Rathgeber einen Musikfreund ernstlich auf den Mangel der Schule aufmerksam macht, — und die Bemerkungen über Sebastian Bach, dessen Eigenthümlichkeit er, im Gegensatz der mehr antiken Grösse Händels, eigentlich romantisch und wahrhaft deutsch nennt, und dessen Werke er mit einem gothischen Dome vergleicht. (Di-

welche Bach neulich für den musikalischen Repräsentanten des Protestantismus erklärt haben, mögen sehen, wie sie sich das deuten.)

Die kleinen poetischen Versuche im Anhang haben gewiss ihren Zweck erfüllt; und das authentische Verzeichniss der Weberschen Compositionen (S. 158 ff.) ist den Freunden seiner Muse schätzbar, ob es gleich am Schlusse nicht vollständig ist; eben so die Nachrichten von den letzten Tagen seines Lebens, welchen sich die letzten Briefe Webers aus London an seine würdige Gattin anschliessen, die der Herausgeber, Theodor Hell, seinem Vorworte zum dritten Bande einverleibt hat. Schade, dass derselbe den rührenden Eindruck, welchen diese letzten Lebenslaute eines gefeierten Geistes hervorbringen, durch die Erzählung von dem ärgerlichen Streite, zu welchen die dramatisch-musikalischen Notizen in der Abendzeitung Veranlassung wurden, auf so unangenehme Weise verwischt hat.

A. Wendt.

I.) **Méthode complète de Clarinette**, pour apprendre à jouer de cet instrument avec facilité et perfection, conçue d'apres des expériences, comparées aux meilleures méthodes, et dédiée aux élèves du Conservatoire de musique à Prague par *F. J. Blatt*, adjoint actuel du dit établissement et clarinette du théatre impérial.

Première partie, 3 fl.; — Seconde partie 1 fl. 24 kr., — troisieme 1 fl. 24 kr. Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott.

II.) **Principes élémentaires de la musique et gamme de Clarinette**, suivis de 24 Duos instructifs, d'une difficulté progressive, pour deux Clarinettes, paroles françaises et allemandes, par *J. Kuffner*. Op. 200.

Chez Schott à Mayence etc. Pr. 1 fl. 36 kr.

Die rühmenswerthe Verlagshandlung liefert hier den Freunden des Clarinetts zwei, in vielfacher, und vorzüglich in practischer Beziehung, dankeswerthe Lehrbücher.

I.) Das erstere, wenn auch nicht mit vollem Recht eine *méthode complète* zu nennen, enthält in seinem ersten Theile eine, practisch recht zweckmässige Anleitung, deren sowohl Lehrer als Lernende des Instrumentes sich gewiss nicht ohne Nutzen beim Unterrichte bedienen werden, zwar mit nur wenigem Texte, aber in sehr zweckmässig geordneten Notenbeispielen.

Der zweite, so wie der dritte Theil, — auch unter dem besondern Titel:

Vingquatre exercices pour la Clarinette, composés par *F. J. Blatt*, seconde (troisième) partie de la méthode.

bestehen durchaus nur in ausführlichen Uebungsstücken, zur weiteren Fortbildung des Lehrlings bestimmt, denselben vom mässig Schweren bis zum Schwersten hinaufsteigernd, so dass es vielleicht keine Gattung von Schwierigkeit giebt, zu welcher der Lernbegierige hier nicht wenigstens eine Vorübung fände.

II.) In dem zweiten der durch die Ueberschrift bezeichneten Werkchen giebt unser braver *Küffner* den Aspiranten des Clarinettspiels eine noch kürzere, anspruchlosere Anleitung in die Hände. Er beginnt mit kurzgefassten Anfangsgründen der Musik und Erklärung einiger Kunstwörter, liefert dann eine gute Gamme, und schliesst an dieselbe eine Reihe von 24, vom ganz Leichten bis zu einiger Schwierigkeit fortschreitenden Uebungsbeispielen; wornächst der Lehrling, hat er diese einmal in seiner Gewalt, zu den vorhin erwähnten Blatt'schen Exercices übergehen mag.

Beide Werke sind schön und correct gestochen und die Preise mässig.

d. Rd.

Einiges über Clarinett und Bassetthorn.

Vorwort.

Nachdem, seit mehren Jahren, in südlichen und nördlicheren musikalischen Tagblättern, die Rubrike:

> Musikalische Artikel aus Ersch's allgemeiner Encyclopädie der Wissenschaften und Künste

förmlich zur ständigen fortlaufenden Rubrike geworden ist, habe ich das nicht allzugrosse Vergnügen gehabt, eine Menge meiner, zur besagten Encycl. gelieferten Artikel in solchen Tagblättern von Wort zu Wort (nur von Druckfehlern oft grausam entstellt) mit meiner Namensunterschrift nachgedruckt zu finden.

So unangenehm solcher Nach-Druck mir sein muss, so bleibt, — da es nun einmal so ist, und selbst der Unternehmer der Encyclopädie, welcher bereits früher sein Missvergnügen darüber mir geklagt, zuletzt eingesehen hatte, dass es eben nicht gut zu verhindern sei — so bleibt, sag ich, mir denn nichts anderes übrig, als, auch meinerseits meine Partie zu ergreifen, und diejenigen meiner in der Encycl. enthaltenen Artikel, welche ich zur Mittheilung in einer Zeitschrift am meisten geeignet halte, lieber selbst und unter meiner eigenen Aufsicht, in der Caecilia — nicht sowohl nachdrucken zu lassen, als vielmehr sie neu überarbeitet, neu zusammengestellt und zum Theil beträchtlich weiter ausgearbeitet, zu liefern, um zu versuchen, ob ihnen das Glück widerfährt, sich in solcher Gestalt einige Aufmerksamkeit der Kunstfreunde zu verdienen; — eine Hoffnung zu welcher mich wenigstens einigermasen der Umstand berechtigt, dass die Herrn Redactoren jener Blätter meine Artikel, sogar in jener trocken encyclopädischen Gestalt, doch des Nachdruckes wurdig geachtet hatten.

Als erster Versuch möge der gegenwärtige Artikel von denenjenigen gewürdigt werden, welche sich für Clarinett- oder Bassetthorn interessiren.

Gfr. Weber.

Clarinett ist der Name eines, in unsern heutigen Musiken sehr gebräuchlichen, gewöhnlich aus Buchs- oder Ebenholz gefertigten Blasinstrumentes, mit wenigstens 13 Tonlöchern, deren 6 unmittelbar mit den Fingerspitzen bedeckt, die übrigen aber mittels theils offener, theils verschlossener Klappen regiert werden, wobei die Klangerzeugung mittels eines Mundstückes geschieht, welches, nicht wie bei der Oboe und dem Fagott, aus zwei aneinander liegenden Blättern, sondern aus nur Einem, (gewöhnlich aus spanischem Rohrholz, von Manchen auch wohl bald von Fischbein, bald von gewöhnlichem fettem Tannen- oder Kiefernholze u. a. m. geschnittenen) Blatte besteht, welches, über der gänseschnabelförmigen Oeffnung eines hölzernen oder beinernen Mundstückes befestigt, ungefähr auf dieselbe Weise wie bei den sogenannten Zungenpfeifen oder Schnarrwerken unserer Orgeln, beim Einblasen der Luft, tongebende Schwingungen erregt. (Vergl. Caecilia 1. Heft, S. 92 — 96. Noch näheres Licht über die Eigenthümlichkeit der Tonerzeugung des Clarinettes gewährt Wilhelm Webers vortreffliche *Dissert. Leges oscillationis tubarum linguatorum*, und eine weitere Abhandlung von Ebendemselben, welche in einem nächstfolgenden Hefte dieser Blätter geliefert werden wird.)

Das Clarinett, oder, der gemeinüblicheren Sprach- und Schreibweise nach: die Clerinette*),

---

*) Das minder gewöhnliche Neutrum: „das Clarinett," entspricht der Abkunft des teutschen Namens vom italiänischen Neutrum *il Clarinetto*. Von diesem werden wir unsere teutsche Benennung Clarinett doch wohl lieber aus der ersten Hand ableiten, als dass wir, erst durch die zweite Hand, das, aus dem italiänischen *Il Clarinetto* französirte (der *Pirouette*, *Girouette*, *Jeannette* und *Lisette* entsprechende) *La Clarinette*, demnächst wieder in eine der verteutschten Lisette etc. entsprechende italiänischfranzösischteutsche Demoiselle Clarinette übersetzen. Dass das Wort Clarinett von dem italiänischen Worte *Chiarina*, welches eine Schalmei bedeutet, abstam-

italiänisch *il Clarinetto*, (Diminutiv von *Clarino*, welches eine Trompete von der höheren Gattung bedeutet,) französisch *la Clarinette*, scheint, der erwähnten italianischen Wortabstammung nach, seinen Namen aus dem Grunde erhalten zu haben, weil man in seinem Klange eine Aehnlichkeit mit dem Klange der höheren Trompetentöne gefunden, und geglaubt haben mag, es dieser Aehnlichkeit halber ein kleines *Clarino*, ein *Clarinetto* nennen zu dürfen.

Das Clarinett pflegt in sehr verschiedenen Dimensionen oder Stimmungen gebraucht zu werden, oder mit anderen Worten, man pflegt, ausser dem sogenannten C-Clarinett, welches die gewöhnliche Orchesterstimmung hat, (so dass z. B. das $\bar{c}$ des Clarinetts auch dem $\bar{c}$ anderer Aequal-Instrumente entspricht, weshalb es denn auch Aequal-Clarinett heissen könnte,) auch noch verschiedene bald kleinere (also höhere) bald grössere (also tiefere) Gattungen zu gebrauchen, namentlich z. B. ein grösseres, welches um einen ganzen Ton tiefer stimmt, dessen $\bar{c}$ also wie das b anderer Instrumente klingt, und welches daher B-Clarinett genannt wird, — ein noch um einen halben Ton tieferes, sogenanntes A-Clarinett, — ferner auch noch tiefere G- und F-Clarinette, (letzteres insbesondere Bassetthorn genannt,) — so wie auch höhere, wie z. B. das Es- (oder oft auch sogenannte Dis-)Clarinett, dessen $\bar{c}$ wie $\overline{es}$ oder $\overline{dis}$

man solle, ist durchaus nicht anzunehmen, indem das Diminutiv von *Chiarina* unmöglich *Clarinetto*, sondern *Chiarinetta* heissen würde, und man in italiänischen Wörterbüchern das Wort *Chiarina* mit »Oboe« übersetzt findet, indess Lichtenthal in s. *Dizionario di musica* beim Worte *Chiarina* auf *Clarino* (*Tromba*) verweiset, nirgendwo aber das Wort *Chiarina* oder *Chiarinetta* ein Clarinett bedeutet. — (Aus ähnlichem Grunde und da, wie das italiänische *etto*, so auch das italische *etto*, zunächst dem *genus neutrum* entspricht, schreibt man wohl auch passender, mit mir, lieber das Fagott, als der Fagott.)

GW.

klingt, — das hohe F-Clarinett, (um eine Octave höher als das Bassetthorn oder tiefe F-Clarinett) u. a. m., welche höheren Gattungen, nach Analogie der Piccol-Flöte, füglich Piccol-Clarinette heissen können.

Was die Klanggepräge oder den eigenthümlichen Charakter der erwähnten verschiedenen Clarinett-Arten angeht, so ist die des B-Clarinetts diejenige, welche man allgemein als die schönste vorzuziehen pflegt, weshalb die meisten Concerte und sonstigen Solostücke grade nur für das B-Clarinett geschrieben zu werden pflegen, gegen dessen reiche und doch zarte Klangfülle das schon härtere Klanggepräge des C-Clarinetts schon weit minder gefällig erscheint. — Noch weicher als das B-Clarinett klingt zwar das A-Clarinett, aber eben darum auch etwas matter, weshalb es schon seltener gebraucht zu werden pflegt, als das B-Clarinett. — Einen ganz eigenthümlichen, durch höchste Weichheit, verbunden mit der grössten Klangfülle, ausgezeichneten Charakter trägt das tiefe F-Clarinett oder Bassetthorn, wozu auch das seltnere tiefe G-Clarinett gehört. — Die durch scharfen, gellenden Klang ausgezeichneten höheren Clarinett-Arten, wie das Es-, das hohe F-Clarinett und andere ähnliche Piccol-Clarinette, werden, dieses ihres eigenthümlichen Charakters wegen, fast nur bei Feldmusiken angewendet.

Wenn die vorstehend erwähnte Mannichfaltigkeit mehrer Arten von Clarinetten, wie wir theils schon aus dem eben Gesagten sehen, theils weiter unten noch näher anführen werden, an sich selbst allerdings manche Vortheile gewährt, so liegt doch, auf der andern Seite, auch eine ziemlich unangenehme Belästigung darin, dass der Clarinettist genöthigt ist, nicht blos, wie andere Instrumentisten, nur Ein Instrument, sondern deren zwei bis drei bei sich zu führen, namentlich der Orchesterspieler ein C-, ein B-, und ein A-Clarinett, also eigentlich drei Instrumente. — (Einige Erleichterung pflegt man sich wohl dadurch zu verschaffen, dass man für B und für A nicht gerade zwei ganze eigenen Instrumente führt, sondern, statt

eines eigenen A-Clarinettes, blos das B-Clarinett, durch Einschiebung eines längeren Mittelstückes, verlängert und es so um einen halben Ton herabstimmt und aus einem B-Clarinett in ein A-Clarinett verwandelt: es ist aber augenscheinlich, dass, da durch solches Einschieben eines längeren Mittelstückes das Instrument nur im Mittelstücke, und nicht an allen übrigen Theilen in gleichem Verhältnisse, verlängert wird, ebendarum auch die Verhältnisse der verschiedenen Töne des Instrumentes gegeneinander nicht ungestört bleiben können, wesshalb denn in der That das also aus einem B-Clarinett gebildete A-Clarinett gewöhnlich merklich unvollkommener in Ansehung der Reinheit der Stimmung zu sein pflegt. — Was hier von dem aus B gebildeten A-Clarinette gesagt ist, gilt in gleichem Mase auch von dem H-Clarinett, welches manche Clarinettisten, — z. B. *X. Lefevre* in seiner *Méthode de Clarinette*, — *A. Vanderhagen*, in s. *nouvelle méthode de Clar.* pag. 72, — durch ein in das C-Clarinett eingeschobenes verlängertes Mittelstück bilden.)

Wir wollen, bei demjenigen was, im Verfolge des gegenwärtigen Artikels, über das Clarinett und seine Beschaffenheit überhaupt zu sagen ist, vorders amst zunächst vom C-Clarinett sprechen, von welchem dann die Anwendung auf jede andere, höhere oder tiefere Gattung, sich nicht nur leicht von selbst machen lässt, sondern auch dasjenige, was über eine oder die andere Gattung eigens bemerkenswerth ist, demnächst leicht einzeln beigebracht werden kann.

Der Tonumfang des Clarinetts erstreckt sich von e bis $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$,

also nächst über vier Octaven; doch pflegt man die Töne, welche höher sind als $\overline{\overline{\overline{c}}}$ oder $\overline{\overline{\overline{d}}}$, nur von Solospielern zu fodern. Alle übrigen können ohne Anstand auch jedem Ripienisten vorgeschrieben werden;

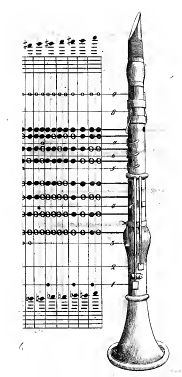
nur dass auf den, ohnedies schon hohen oder Piccol-Clarinetten, die höheren Töne schon an sich selbst minder leicht ansprechen, als auf den Clarinetten grösserer Dimension.

Die gewöhnlichen Tongriffe des Instrumentes, nach den rectificirtesten neueren Verbesserungen, zeigt die nebenstehende Tabelle.*) Insbesondere zeigt, wie auch gleich aus dieser Tabelle ersichtlich ist, das Tonspiel des Clarinetts die, dasselbe von jedem anderen Instrumente auszeichnende Eigenthümlichkeit, dass die Applicatur desselben sich nicht, wie auf der Flöte, der Oboe und dem Fagott, octavenweise wiederholt, sondern Duodecimenweise, so dass z. B. bei demselben oder ähnlichem Griffe, womit der Ton *e* geblasen wird, bei schärferem Anblasen, nicht, wie auf anderen Blasinstrumenten, die Octave jenes Tones, der Ton $\bar{e}$, zum Ansprechen zu bringen ist, sondern nur die Duodecime $\bar{h}$; — auf den Griff *f* nicht $\bar{f}$, sondern $\bar{\bar{c}}$, — u. s. w.: eine Eigenthümlichkeit, über welche ich in meiner Akustik der Blasinstrumente (Leipz. Mus. Ztg. 1816, Nr. 3 — 6 und 41 — 45, dann 1817, Nr. 48 und 49) Einiges angemerkt habe. (Es sind demnach alle Töne von *e* bis $\bar{b}$ oder $\bar{ais}$ auf dem Clarinett, Grund- oder Primtöne, sämmtlich I. und der Ton $\bar{h}$ ist der erste secundäre oder Beiton. Siehe a. angef. O., und Caecilia I, S. 86 u. ff.)

Eine Folge dieses Umstandes und der dadurch entstehenden Nothwendigkeit, die solchergestalt fehlenden Töne durch weitere Tonlöcher und Klappen zu ersetzen, ist es übrigens, dass dadurch der Tonumfang des Instrumentes gleichsam in zwei von einander abgesonderte Hälften getheilt ist, nämlich in die von *e* bis $\bar{b}$ oder $\bar{ais}$, und in die von $\bar{h}$ an

*) Ich glaube, die, von mir in dieser Gamme versuchte, vereinfachte und dem Auge anschaulichere Darstellungsart der Klappen-Griffe zur allgemeineren Einführung vorschlagen zu dürfen. GW.

...rinett mit sec...
6
5
4
3
2
1


9
8
7
6
5
4
3
2
1

weiter aufwärts, welche beiden Hälften beim Spiele auch meistens ziemlich schwer zu verbinden, und gewisse Passagen, in welchen Töne bald aus dieser bald aus jener Region schnell miteinander abwechseln sollen, wie z. B.

beinahe unausführbar zu nennen sind.

Nicht selten pflegt man auf jedem Clarinette die Reihe der Töne vom tiefsten *e* bis *b*, (die Primtöne,) das *Chalumeau* zu nennen, (vielleicht wegen des einigermassen an die Schalmei erinnernden, etwas schnarrenden Klanges der tiefsten Töne.) — Das Wort *Chalumeau* (auch *Calumò*) pflegt aber in der Clarinettmusik auch zuweilen beigeschrieben zu werden, um anzudeuten, dass die Noten um eine Octave tiefer gespielt werden sollen als sie geschrieben sind, also in der tieferen Region des Instrumentes, und in diesem Sinne ist das Wort *Chalumeau* dann gleichbedeutend mit *all ottava bassa.* — Sollen dann die Noten wieder gespielt werden wie sie geschrieben stehen, so wird das Wort *loco,* (richtiger *luogo*) beigeschrieben, oder auch das Wort *Clarino, Clarinetto,* oder *Clairon;* und so schreibt man denn z. B.

Chal. Clar. Chal

anstatt

Obgleich auf jedem Clarinett, und also auch auf dem C-Clarinett nicht allein aus *C*-dur, sondern wohl auch aus jeder andern Tonart gespielt werden kann, so fällt doch, dem dem Instrumente eigenthümlichen Mechanismus zufolge, das Spiel in transponirten, mit mehren Kreuzen, oder auch Been, versehenen Tonarten, dem Clarinettisten etwas schwer. Um diese Schwierigkeit zu umgehen, pflegt man sich, zu solchen transponirten Tonarten, mit dem C-Clarinett abwechselnd, auch anderer Clarinette zu bedienen, und zwar in unseren Orchestern namentlich des B- und des A-Clarinettes, wo man denn, um z. B. aus *B*-dur zu spielen, nur ein B-Clarinett nehmen und darauf aus *C*-dur spielen darf, welches dann natürlich wie *B*-dur klingt. Z. B. Folgendes:

auf dem, um einen ganzen Ton tiefern B-Clarinett geblasen, klingt natürlich wie

— so wie man, um *Es*-dur zu erhalten, nur auf dem B-Clarinett aus *F*-dur zu spielen braucht, — aus *B*-dur um *As*-dur zu erhalten; denn z. B. Nachstehendes:

auf dem B-Clarinett geblasen, klingt wie

und

auf dem B-Clarinett wie

Und eben so klingt

auf dem A-Clarinett gespielt, wie

und

auf dem A-Clarinett wie

— u. s. w.

Auf diese und ähnliche Weise reichen die in unsern Orchestern vorzüglich üblichen drei Arten von Clarinetten, (das C-, das B- und das A-Clarinett) hin, alle gebräuchlichen transponirten Tonarten hören zu lassen, ohne dass dem Spieler mehr als höchstens zwei Versetzungszeichen vorgezeichnet zu werden brauchten. Man spielt nämlich

um *C*-dur zu erhalten, auf C-Clarinett aus *C*-dur,
oder auf B- — — *D*- —;
um *D*-dur zu erhalten, auf C- — — *D*- —,
oder — A- — — *F*- —;
— *Es*- — — — — B- — — *F*- —;
— *E*- — — — — A- — — *G*- —;
— *F*- — — — — C- — — *F*- —,
oder — B- — — *G*- —;
— *G*- — — — — C- — — *G*- —,
oder — A- — — *B*- —;
— *As*- — — — — B- — — *B*- —;
— *A*- — — — — A- — — *C*- —;
— *B*- — — — — C- — — *B*- —,
oder — B- — — *C*- —;
— *H*- — — — — A- — — *D*- —;

wo also (wie die hintere Columne zeigt) für den Clarinettspieler überall höchstens nur zwei ♯, oder zwei ♭ vorkommen; nur um die seltenen Tonarten *Cis*- oder *Des*-dur, und *Fis*- oder *Ges*-dur, hervorzubringen, muss noch ein Versetzungszeichen mehr zu Hülfe genommen werden, indem man nämlich

um *Des*-dur zu erhalten, auf B-Clarinett aus *Es*-dur,
— *Fis*- — — — — A- — — *A*- —,

spielen muss, jenes also mit drei ♭, letzteres mit drei ♯.

Auf gleiche Weise lassen sich auch alle gebräuchlichen Molltonarten auf den genannten drei Arten von Clarinetten darstellen: man spielt nämlich

um *a*-moll zu erhalten, auf C-Clarinett aus *a*-moll,
oder — B- — — *h*- —;
— *h*- — — — — C- — — *h*- —,
oder — A- — — *d*- —;
— *c*- — — — — B- — — *d*- —;
— *cis*- — — — — A- — — e- —;
— *d*- — — — — C- — — *d*- —,
oder — B- — — e- —;
— *e*- — — — — C- — — e- —,
oder — A- — — *g*- —;
— *f*- — — — — B- — — *g*- —;
— *fis*- — — — — A- — — *a*- —;
— *g*- — — — — C- — — *g*- —,
oder — B- — — *a*- —;
— *gis*- — — — — A- — — *h*- —;

also auch hier überall höchstens mit zwei vorgezeichneten Versetzungszeichen; nur für die seltneren Tonarten *b*-moll und *es*- oder *dis*-moll muss noch ein Versetzungszeichen mehr zu Hülfe genommen werden, indem man
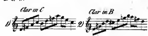
um *b*-moll zu erhalten, auf B-Clarinett aus *c*-moll,
— *dis*- — — — — A- — — *fis*- —
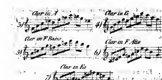
spielen muss.

Ausser den in den vorstehenden Verzeichnissen aufgeführten verschiedenen Arten, die verschiedenen Dur- und Molltonarten auf den drei genannten Arten von Clarinetten hervorzubringen, können übrigens, wie man leicht von selbst einsieht, all diese Tonarten auch noch auf gar mancherlei andere Weise hervorgebracht werden, wie z. B. *Es*-dur dadurch, dass man auf dem C-Clarinett geradezu aus *Es*-dur spielt, — *G*-dur indem man auf dem B-Clarinett aus

A-dur spielt, — *c*-moll indem man auf dem C-Clarinett geradezu aus *c*-moll spielt, — *a*-moll indem man auf dem A-Clarinett aus *c*-moll spielt, — *b*-moll indem man auf dem B-Clarinett aus *c*-moll spielt, — *es*-moll indem man auf dem B-Clarinett aus *f*-moll spielt, u. dgl. m.; — wie es sich denn gleichfalls von selbst versteht, dass auf noch anderen Clarinett-Arten, z. B. auf dem Es-, oder F-Clarinett, all diese Tonarten wieder auf andere Art zum Vorscheine kommen, z. B. *F*-dur dadurch, dass man auf dem F-Clarinett aus *C*-dur spielt, oder auf dem Es-Clarinett aus *D*-dur, — *B*-dur dadurch, dass man auf dem F-Clarinett aus *F*-dur, oder auf dem Es-Clarinett aus *G*-dur spielt, u. s. w. u. s. w.

Wie überhaupt eine und dieselbe Tonreihe oder Notenfigur auf verschiedenen Clarinett-Arten gleichlautend ausgeführt werden kann, mag folgendes Beispiel zeigen. Die in Fig. 1 dargestellten Töne klingen, auf dem C-Clarinett gespielt, ganz so wie sie geschrieben sind: ganz dieselben Töne erscheinen auch auf dem B-Clarinett, wenn man auf diesem so spielt wie Fig. 2 zeigt, — ganz eben so klingt Fig. 3 auf dem A-Clarinett, — eben so Fig. 4 auf dem noch tieferen G-Clarinett, — eben so Fig. 5 auf dem tiefen F-Clarinett oder Bassetthorn, oder Fig. 6 auf dem Piccol-F-Clarinett, oder Fig. 7 auf dem *Es*-Clarinettchen; — überall erscheinen dieselben Töne, wie bei Fig. 1; die als Fig. 2 vorgestellten Töne Fig. 2, sind in Ansehung der Tonhöhe ganz denen der Fig. 1 gleich, die Tonhöhe der Fig. 5 ist ganz dieselbe wie die der Fig. 6, u. s. w.





Bei Allem vorstehend Gesagten, versteht es sich übrigens von selbst, dass, neben der erwähnten Gleichheit der Tonhöhe, doch die Klangprage (das sogenannte *Timbre* des Klanges) nicht überall einerlei, vielmehr sehr verschieden ist, je nachdem diese Töne auf dem einen, oder auf dem anderen Instrumente vorgetragen werden, z. B. als höhere Töne des tiefen F-Clarinetts oder Bassetthorns bei Fig. 5, — oder bei Fig. 6 als tiefere Töne des hohen F-Piccol-Clarinetts, u. dgl.

Der Gebrauch, je nach Verschiedenheit der Tonarten auch mit verschiedenen Clarinetten zu wechseln, ist, von der einen Seite betrachtet, zwar freilich ein leidiger Nothbehelf, welcher, genau betrachtet, weder dem Instrumente selbst, noch den Instrumentisten, zu besonderem Ruhme gereicht, da ja doch Flötisten, Oboisten und Fagottisten aus allen Tonarten auf Einem und demselben Instrumente zu spielen verstehen. — Auf der anderen Seite aber gewährt der Gebrauch der verschiedenen Clarinettarten doch auch den nicht zu läugnenden Vortheil, dass der Clarinettist in manchen sehr transponirten Tonarten, in welchen sich jene anderen Instrumente am Ende doch nur mühsam und unvollkommen bewegen, sich mit grösster Leichtigkeit und Vollkommenheit bewegt. Nie wird der Flötist, der Oboist oder Fagottist z. B. in *H*-dur, *fis*-moll, oder *cis*-moll dasjenige leisten können, was der Clarinettist auf sei-

nem A-Clarinett ganz bequem aus *G*-dur, *a*-moll, oder e-moll spielt; und aus diesem Gesichtspunkte betrachtet ist der Gebrauch der verschiedenen Clarinettarten immerhin doch auch als ein Gewinn für die Technik der Kunst zu betrachten, indem er die Möglichkeit gewährt, Manches auszuführen, was ohne dieselben nicht, oder wenigstens gewiss nur schwieriger und unvollkommener geleistet werden könnte.

Ein anderer Nebenvortheil liegt auch noch darin, dass die verschiedenen Clarinett-Arten, durch die oben erwähnte Verschiedenheit der Klangpräge, dem Tonsetzer auch Mittel zu einer gewissen Mannichfaltigkeit von Effecten darbieten, je nachdem er bald das weiche A-Clarinett, bald das derbe C-Clarinett anwendet, bald das zwischen beiden die Mitte haltende B-Clarinett; und es ist nicht zu längnen, dass z. B. zu einem sanften Tonstück aus *A*-dur die sanften zarten A-Clarinette sich wunderlieblich anschmiegen, indess dieselben Töne, wollte man sie auf C-Clarinetten blasen, durch die Derbheit ihres Klanges unangenehm vorschreien würden, — wie im Gegentheile ein kräftiges Stück aus *C*-dur durch dabei gebrauchte derbe C-Clarinette kräftig und durchdringend gehoben wird, indess dieselben Töne auf A-Clarinetten geblasen, matt und schlaff, sich fast ohne Wirkung verlieren würden. — Diese Eigenthümlichkeit der A- und der C-Clarinette ist demnach allerdings ein Gewinn für s a n f t e Tonstücke aus *A*-dur und anderen ähnlichen Tonarten mit Kreuzen, so wie für k r ä f t i g e Stücke aus *C*-dur und ähnlichen Tonarten, — aber freilich ebendarum auch ein eben so grosser Verlust für diejenigen Tonstücke, denen man etwa den e n t g e g e n g e s e t z t e n Charakter zu geben wünschte; indem z. B. der Tonsetzer, welcher etwa grade in *A*-dur oder *C*-dur derb und kräftig auftreten mögte, an den für diese Tonarten bestimmten A-Clarinetten nur sehr unkräftige Unterstützung findet, und umgekehrt. — Aus d i e s e m Gesichtspunkte betrachtet ist denn die Verschiedenheit der Klangpräge der verschiedenen Clarinettarten nicht sowohl

als ein unbedingter Gewinn, sondern nur als ein zufälliger Umstand zu betrachten, welchen man da, wo er einem grade zu Statten kommt, möglichst sinnig zu benutzen, da aber, wo er nachtheilig ist, zu ertragen und möglichst zu umgehen hat; welches letztere denn freilich immer um so mehr thunlich sein wird, je mehr die Clarinettisten sich dazu bequemen werden, so viel wie nur immer möglich, auf jeder Clarinett-Art aus jedem Tone zu spielen, wo alsdann der Tonsetzer sogar die Willkür hätte, z. B. sanfte Tonstücke aus *C*-dur auch auf A-Clarinetten vortragen zu lassen, und kräftige Stellen aus *E*-dur oder *A*-dur auch auf C-Clarinetten.

Insofern man übrigens die vorstehend erwähnten beiden Vortheile (der leichteren und vollkommeneren Ausführbarkeit chromatischer Stücke, und den der verschiedenen Klangpräge der verschiedenen Clarinett-Arten,) als wirklich erheblich und beachtenswerth für das Clarinett ansieht, so wären sie es in eben diesen Hinsichten wohl eben so sehr auch für jedes andere Blasinstrument.

Die Tonsetzer pflegen in ihren Partituren die Clarinettstimme gewöhnlich transponirt zu schreiben, d. h. sie schreiben zu einem Tonstücke z. B. aus *Es*, die Clarinettstimme in *F*, mit dem Beisatze *Clarinetto in B*; — doch findet man nicht selten, insbesondere in französischen Partituren, die Clarinettstimmen auch überall in der Tonart des Stückes selbst geschrieben, so dass es der Willkür des Spielers überlassen bleibt, ob er z. B. ein Stück aus *F*-dur, auf dem C-Clarinett aus *F*-dur, oder auf dem B-Clarinett aus *G*-dur spielen will; so wie er ein etwa aus *E*-dur gehendes Tonstück, dessen Clarinettstimme auch selbst in *E*-dur geschrieben ist, entweder auf dem C-Clarinett aus *E*-dur, also mit vier ♯, — oder auf dem A-Clarinett aus *G*-dur spielen mag.

Die erstere Art von Schreibung hat die geringe Unbequemlichkeit, dass sie das Partiturlesen für Un-

geübte einigermasen erschwert, — eine sehr geringe und bei einiger Uebung gar leicht zu beseitigende Unbequemlichkeit, welche man sich auch dadurch sehr erleichtern kann, dass man sich, beim Lesen, die für A-Clarinette geschriebene Zeile als im Sopranschlüssel geschrieben denkt, (indem z. B.

Clarinetto in A

wie

und also wie

klingt) — die B-Clarinettstimme aber sich als im Tenorschlüssel geschrieben vorstellt, doch um eine Octave höher; (indem z. B.

Clar. in B

wie

klingt, und folglich wie

nur um eine Octave höher;) u. s. w. —

Die französische Schreibweise hingegen hat für den Spieler die Unbequemlichkeit, dass der Clarinettist, um eine etwa aus *E*-dur, wirklich mit vier # geschriebene Stimme, auf dem A-Clarinett zu blasen, sich Bassschlüssel, jedoch um zwei Octaven höher, vorstellen muss, (indem

wie

zwei Octaven höher

Clntto in A

klingt;) — oder den sogenannten hohen oder französischen g-Schlüssel;

indess er, um eine in *Es* geschriebene Stimme auf dem B-Clarinett zu spielen, sich Altschlüssel, um eine Octave höher, vorstellen muss, (indem

wie

klingt;) — u. s. w.

Ausserdem, dass die erwähnte französische Schreibweise, wie man sicht, dem Spieler manche unnöthige Beschwernis zumuthet, ist auf der andern Seite eben

die Willkür welche sie ihm lässt, manches Stück nach Belieben auf diesem oder jenem Clarinett zu spielen, auch an sich selbst nicht empfehlenswerth, indem sie dasjenige, was zu bestimmen dem Tonsetzer zukommt, dem Spieler überlässt.

Eine eigene Erwähnung verdient endlich noch das obenerwähnte tiefe F-Clarinett oder Bass-Clarinett oder sogenannte Bassetthorn, auch Clarinettbass, *corno di bassetto*, *corno bassetto*, *) auch wohl *Clarone* **) genannt.

---

*) Das etwas veraltete Wort *Bassetto*, welches nichts anderes ist, als das Verkleinerungswort von *Basso*, heisst darum, wörtlich übersetzt, so viel wie Bässchen, oder kleiner Bass, und bedeutet im Allgemeinen einen hoch liegenden Bass, einen Bass, welcher aus an sich nicht sehr tiefen Tönen besteht, einen Bass in verkleinertem, verjüngtem Massstabe. Man bedient sich dieses Kunstwortes vornehmlich zu Bezeichnung derjenigen, in einem sonst vollstimmigen Tonstücke vorkommenden Stellen, wo die eigentlichen tiefen Bassinstrumente (z. B. die Contraviolone) schweigen, und andere höhere Instrumente, z. B. die 2ten Violinen, die Bratschen, oder auch die Violoncelle, den Bass (die tiefste Stimme) führen. — Aus eben diesem Grunde hat auch ohne Zweifel das Violoncell, als minder tiefes Bassinstrument, den (jetzt freilich ebenfalls wieder veralteten) Namen Bassettel oder Bassetchen, erhalten. Eben aus demselben Grunde findet man auch in manchen Orgeln im Basso ein Flötenwerk von nur Vierfusston unter dem Namen *Bassetto*, und aus ähnlichem Grunde heisst auch die tiefste Gattung der Clarinette (das tiefe F- oder auch G-Clarinett) Bassett-Horn. Warum grade Bassett-Horn statt Bassett-Clarinett? weiss ich nicht anders zu erklären, als dass man vermuthlich wegen der Klangfülle des Instruments eine Aehnlichkeit desselben mit dem Waldhorntone gefunden haben mag, und jenem gleichsam ein Compliment damit zu machen gedachte, dass man ihm den Horntitel beilegte; oder vielleicht fand man auch in der ehemaligen bogenförmig gekrümmten Gestalt der Röhren des Bassetthorns eine Aehnlichkeit mit einem Horne. *GW.*

**) So wie die italienische Endung in *etto* eine Verkleinerung andeutet, so bezeichnet im Italienischen

Da das Instrument, um solche tiefe Stimmung zu erreichen, natürlicherweise beträchtlich lang ausfallen muss, der Spieler also die Hände gar zu weit ausstrecken müsste, um die weitabliegenden Tonlöcher zu erreichen, so giebt man der Röhre, einige Zoll weit vom Mundstücke ab, eine stumpfwinklige Krümmung, wodurch dieselbe wieder dem Körper des Spielers näher gebracht wird, welcher dadurch die Tonlöcher leichter erreichen kann. (In früheren Zeiten pflegte man den Bassetthörnern, statt der jetzt gebräuchlichen stumpfwinkeligen, eine bogenförmige Krümmung im Ganzen zu geben. Da eine solche Röhre nicht gebohrt werden konnte, so musste man dieselbe in zwei Hälften ausmeiseln und aushobeln, dann der Länge nach zusammenleimen und mittels einer Ueberkleidung von Leder zusammenhalten.)

Das Instrument hat einen zwar minder derben, aber dafür noch weit sanfteren und runderen, und dabei doch volleren Ton, als die gewöhnlichen Clarinette, und vorzüglich in der Tiefe eine herrliche Klangfülle. Um diese Tiefe noch zu erweitern, hat man denn auch das Fussstück des Instrumentes noch verlängert, und dadurch seinen Umfang, bis zum c hinab (welches wie F klingt) erweitert, statt dass es ohne solche Verlängerung nur bis e (welches wie A klingt) reichen würde: sein Umfang im Ganzen ist daher, den Noten nach von c bis $\overline{\overline{\overline{g}}}$, dem Klange nach von F bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$. Für Virtuosen setzt man wohl auch noch höher, zum allgemeineren Gebrauche jedoch nicht gern höher als $\overline{\overline{\overline{c}}}$ oder $\overline{\overline{\overline{d}}}$ (dem Klange nach $\overline{\overline{f}}$ oder $\overline{\overline{g}}$.)

Man findet zuweilen auch wohl Bassetthörner, welche um einen Ton höher stehen als das so eben

---

die Endung in *one* eine Vergrösserung, welchem zufolge *Violone* die grosse Bassgeige, Grossgeige, und *Clarone* ein Grossclarinett bedeutet. *GW.*

Beschriebene, also tief-G-Clarinette; doch sind diese selten.

In der Notenschrift pflegt man sich übrigens für das Bassetthorn, eben so wie für das Clarinett, des Violinschlüssels zu bedienen: nur für sehr tiefe Stellen wendet man zuweilen auch den Bassschlüssel an, (eine Octave höher verstanden.) Weit angemessener wäre jedoch für solche Stellen der Altschlüssel.

In unsern Orchestern gehört das Bassetthorn nicht zu den ständig eingebürgerten Instrumenten, sondern wird nur in einzelnen Fällen als eigenes concertirendes Instrument angewendet. Meines Erachtens könnte es aber gar wohl in den bei weitem meisten Fällen an der Stelle des zweiten Clarinetts ständig gebraucht werden, indem es die für eine Secund-Clarinettstimme erforderliche Höhe gar wohl besitzt und dabei einen reichen Ueberschuss an herrlichen tiefen Tönen darbietet, sich übrigens mit den Tönen des Prim-Clarinettes wenigstens eben so schön verbindet, als dies bei den Tönen zweier gleichen Clarinette der Fall ist, eine Erfahrung welche ich an mehren, für ein B-Clarinett und ein Bassetthorn, statt für zwei B-Clarinette, gesetzten Tonstükken, sehr glücklich bestättigt gefunden habe.

Eine Abart des Bassetthorns ist auch das von unserm rühmlichst bekannten Landsmanne Iwan Müller vorgeschlagene Alt-Clarinett welches eben so, wie das gewöhnliche Bassetthorn, ein tiefes F-Clarinett ist, welchem aber nur seine tiefsten Töne fehlen, wodurch sein Körper beträchtlich kürzer und bequemer zu handhaben ausfällt.

Vorzüglich in neueren Zeiten hat man Vieles dafür gethan, die Mechanik des Clarinettes in der Art zu verbessern, dass es leichter werde, auf Einem und demselben Instrumente aus jeder beliebigen Tonart zu spielen. Vorzügliches Verdienst hat in dieser Hinsicht der eben erwähnte Clarinettist Herr

Iwan Müller sich erworben, und es durch die That bewährt, dass sich auf dem, nach seiner Erfindung, mit dreizehn Klappen versehenen Instrumente (er hat dazu die Dimension des B-Clarinetts, um der vorzüglicheren Klangpräge willen, gewählt,) wirklich aus jedem Tone leicht und fertig spielen lasse. (Eine Beschreibung der Müllerschen Verbesserung, von Herrn Professor J. Fröhlich, findet man in der Leipz. Mus. Ztg. von 1817, S. 713.) Als er aber im Jahr 1814 seine Erfindung dem Pariser Conservatorium zur Approbation vorlegte, gab dasselbe darüber den Ausspruch: es lasse sich auf dem also verbesserten Instrumente wohl allerdings aus allen Tonarten spielen, jedoch nur in langsamen Gängen, und auch dies nicht einmal völlig rein; — auch würde durch die Einführung des Iwan Müllerschen, für alle Tonarten dieneaden Clarinettes, die oft wirkungsvolle Mannichfaltigkeit wegfallen, welche aus der Verschiedenheit der Klangpräge der verschiedenen Clarinett-Arten entspringe, u. s. w. — ein Ausspruch bei welchem wohl Scheu und Vorurtheil gegen Neues, Ungewohntes und von dem längst Geglaubten Abweichendes, so wie auch die Abneigung der Spieler, sich auf eine neue, bisher ungewohnte Mechanik, erst einzustudiren, wenigstens mit von Einfluss gewesen sein mag. Thatsache ist es indessen, dass bis auf den heutigen Tag unsere Clarinettisten sich noch durchaus nicht von ihren verschiedenen Clarinettarten losgesagt haben, und noch immer A-Clarinett, B-Clarinett, C-Clarinett etc. führen.

Eine neueste Vervollkommnung im Baue des Instrumentes hat neuerlich ein Hr. Janssen, Mitglied des Orchesters der Pariser *Opéra-Comique*, angebracht. Der bis jetzt üblichen Einrichtung der Klappen zufolge, war es nicht wohl möglich, die Töne *a* und *h*, *e* und *fis*, *h* und $\overline{cis}$, *f* und *as*, $\overline{c}$ und $\overline{es}$, in einander zu schleifen, weil es nicht wohl möglich ist, in demselben Augenblick, wo man z. B. von $\overline{c}$ zu $\overline{es}$, den rechten kleinen Finger aufhebt, auch ganz gleichzeitig die $\overline{es}$-Klappe mit eben diesem Finger niederzudrücken.

Um diese Thunlichkeit möglichst zu befördern, hat Hr. Janssen die betreffenden Klappen mit beweglichen Rollen, *rouleaux*, versehen, durch deren Hilfe der Finger leicht von einer Klappe weg und auf eine andere, ohne merklichen Zwischenraum, hingleiten kann. Die Einrichtung, dem ungewohnten Spieler anfänglich zwar etwas unbequem erscheinend, gewährt doch sehr bald grosse Erleichterung, und hat bereits auch bei anderen Blasinstrumentisten Beifall gefunden, indem namentlich Flötisten und Fagottisten sie auf ihre Instrumente angewendet haben. (*Revue musicale p.* **Fétis**, *Nr. 34. Vol. 2. Octbr. 1827. p. 219.*) — Wie vortrefflich übrigens die Janssensche Vorrichtung auch sein mag, so wird doch nicht zu übersehen sein, dass das Zusammenschleifen der befraglichen Töne bereits durch die Iwan Müllersche Einrichtung vollkommen möglich, und dadurch die Vorrichtung der beweglichen Rollen des Hrn. Janssen unnöthig ist. *)

Wie sehr aber, auch in Ansehung der **Virtuosität** auf diesem Instrumente, die **teutsche Schule** sich zu ihrem Vortheile auszeichnet; und wie sehr auch selbst im Auslande der Vorzug dieser Schule Anerkennung findet, beweiset unter Andern auch folgende Stelle aus der oben erwähnten *Revue musicale* von 1827, Nr. 30. v. 8. Nov. S. 357. „*Mr. A. Schott, ancien musicien de la Chapelle du roi de Bavière, a mérité les honneurs de la soirée comme instrumentiste, par le talent qu'il a déployé sur la clarinette, dans un air varié de Bärmann. Jeunes gens qui vous livrez à l'étude de cet instrument, allez entendre sou-*

*) Unter die Iwan Müllerschen Clarinettverbesserungen gehört unter anderen auch noch seine Methode, das Blatt mittels eines metallnen Bandes mit Stellschrauben auf den Schnabel zu befestigen, statt es, wie bisher, mühsam und unsicher durch Bindfaden darauf zu binden, — so wie auch die Fütterung der Klappenlöffel mit elastischen Bällchen, statt wie bisher mit Leder. *GW.*

*vent M. **Schott**, lorsque vous en trouverez l'occasion, car il a la véritable école, l'école allemande, l'école de **Behr** et de **Bärmann**. Dans cette école, on cherché moins un son volumineux qu'un son agréable, velouté, égal dans toute l'étendue de l'instrument, et une exécution nuancée.*"

Ueber eine eigene Benutzung des Clarinetts im Orchester wird in einem weiter folgenden Artikel gehandelt werden.

Ueber das Spiel des Clarinetts handeln mehrere bekannte Tonschulen, namentlich ***Abraham**, Méthode de clarinette*, — ***Backofen***, Anweisung zur Clarinette, nebst Abhandlung über das Bassetthorn, — ***Blasius**, nouvelle méthode de clarinette*, — ***F. S. Blatt**, méthode complète de clarinette*, — ***Demar**, nouvelle Méthode*, — ***Fröhlich***, Clarinettschule, — ***Lefèvre**, Méthode, adoptée par le conservatoire*, (auch teutsch bei André in Offenbach), — ***Michel**, Méthode*, — ***Muller** (Iwan) Méthode pour la nouvelle clarinette*, — ***Vanderhagen**, nouvelle méthode pour la clarinette moderne à 12 clefs*, — ***Woldemar**, méthode, u. a. m.* Vergl. auch Leipz. Mus. Ztg. 1808, S. 369 und 1821, S. 393.

Gfr. Weber.

Ueber die

Erhaltung der Fagottrohre,

für Fagottisten sowohl, als auch für Oboisten und Clarinettisten.

Von

C. Almenräder.

Sehr häufig ist, unter den Fagottisten, so wie auch bei Oboisten und Clarinettisten, die Klage über die Seltenheit guter Rohre, und ganz vorzüglich über die Kurze und Unsicherheit ihrer Dauer.

Ueber Beides glaube ich, als Resultat meiner vieljährigen Forschungen und bewährten Erfahrungen, Folgendes, zunächst meinen Collegen, den Fagottisten, zugleich aber auch für Oboisten und Clarinettisten Nützliche, mittheilen zu können.

Dass, zu einem, sowohl überhaupt guten, als auch insbesondere zu einem dauerhaften Fagott- oder Oboenrohre oder Clarinettblatte, das erste Erfodernis in gutem Rohrholze besteht, versteht sich von selbst.

Zur Anfertigung der Fagottrohre eignen sich am besten Rohrbuchsen oder Zylinder von der stärkeren Gattung, also von etwa ¾ Rh. Zoll im Durchmesser; weil ein aus einer minder starken Buchse gebildetes Rohr allzu gewölbt ausfällt, welches der leichten und schönen Aussprache hinderlich ist.

Die Besorgnis Mancher, dass das Holz von so starken Buchsen allzu porös sei und daher beim Gebrauche zu viel Wasser einsauge, habe ich niemal durch die Erfahrung bestättigt gefunden, wie denn überhaupt das Einsaugen von Feuchtigkeit darum unmöglich ein Fehler des Rohres heissen kann, weil es ja, um angeblasen werden zu können, allemal erst absichtlich durchnässt werden

muss. Durchaus zwecklos ist es ebendarum, das Rohrholz, vor Anfertigung des Rohres oder Blattes, in Oel zu sieden, welches, wie ich durch mehrfältige Versuche bestättigt gefunden, nur einen dumpfen Klang bewirkt, (vielleicht weil das, durch die Hitze in die Poren des Holzes eingedrungene Oel sich demnächst verdickt und die freie Schwingung der Holzfasern hemmt.)

Dagegen ist allerdings manches Rohrholz darum unbrauchbar, weil es zur unrechten Zeit abgeschnitten worden war, wo der Saft noch im Triebe und in den Saftröhren enthalten war, — besonders wenn es demnächst an einem feuchten und der Luft unzugänglichen Orte aufbewahrt worden. Da ein mit diesem Fehler behaftetes Rohrholz sich durch einen üblen Modergeruch auszeichnet, so ist es daran und an dem Mangel an Federkraft so leicht zu erkennen und auszuscheiden, dass nicht leicht Jemand sich desselben bedienen wird.

Vorzüglich vermeide man aber **schief gewachsenes** Holz, indem ein aus solchem Holze gebildetes Fagott- oder Oboen-Rohr, wenn gleich durch die Bearbeitung grade gerichtet, doch nach einigem Gebrauche sich wieder nach der ursprünglichen Richtung ziehen und die gleichmässige Wölbung seiner beiden Seiten wieder verlieren, ein solches Clarinettblatt aber sich unfehlbar auf der einen Seite werfen wird, (in welchem letztern Falle mancher Clarinettist dann wohl gar wähnt, es habe nicht das Blatt, sondern der Schnabel selbst an seinem Instrumente sich geworfen.)

Denn habe man auch aus dem hier unten abgebildeten krummen Rohrstücke ein gleichwohl grades Clarinettblatt nach den punktirten Linien

ausgearbeitet, so wird die also erkünstelte grade Fläche sich, vermöge der Ungleichheit ihrer Textur, doch gewiss sehr bald wieder in die Krümme ziehen und leicht noch krummer werden als das ursprüngliche Holz es gewesen.

Ohne übrigens mich hier über die Regeln der Anfertigung und Ausarbeitung der Fagottrohre ausführlich verbreiten zu wollen, will ich nur beiläufig noch empfohlen, das Rohr in der Gegend der Mitte, wo die Ringe angebracht sind, nicht zu stark auszustechen, und beim Ausstechen überhaupt die grösstmögliche Gleichmässigkeit und Symmetrie zu beobachten. Um solche Gleichmässigkeit zu erreichen, ist es vortheilhaft, die Arbeit des Abends vorzunehmen, wo man, vermöge der Schärfe des vom Kerzenlicht geworfen werdenden Schattens, jede Unebenheit und Ungleichmässigkeit leichter entdecken kann.

Ein, nach solchen Grundsätzen gebildetes und richtig gearbeitetes Rohr wird gleich von Neuem einen guten Ton haben, sowohl Höhe als Tiefe leicht angehen, und sich, auch bei langem Gebrauche, fortwährend gut erhalten.

Ueber die Art und Weise solcher Erhaltung an sich selbst habe ich aber vorzüglich Folgendes mitzutheilen.

Die nächste Ursache des nach und nach erfolgenden Verderbnisses der Röhre und Blätter ist der, durch den öfteren Gebrauch sich nach und nach an den Wänden desselben ansetzende Schleim oder Schlamm. Das Holz geht dadurch in Fäulniss über und verliert so die gehörige Federkraft. Ich säubere daher, nach jedesmaligem Gebrauche, mein Rohr mit einer Huhner- oder Taubenfeder so, dass auch nicht das geringste von Schmutz zurückbleibt.

Schon **Ozi** in seiner *Méth. de Basson* hat dies Mittel, wenn auch zu einem andern Zwecke, doch mit Recht anempfohlen. Der teutsche Uebersetzer hat, ohne diese Behandlungsart gradezu zu verwerfen, doch behauptet, der angesetzte Schlamm bewirke einen guten Ton. Es mag dieses in so-weit richtig sein, als dadurch die dünnsten Stellen, welche zu grosse Schwingungen machen, zuerst mit Schlamm belegt werden und, sobald er sich fest angesetzt, natürlich kleinere und daher den dickern Stellen gleichmässigere Schwingungen machen müssen. Ein solches Rohr aber kann natürlicherweise nur kurze Zeit gut bleiben, weil die Schwingungen nach noch längerm Gebrauche immer noch kleiner werden, so dass besonders die Tiefe nur mit Mühe enspricht, indess, wenn es endlich doch einmal von dem Schlamme gereinigt werden muss, die ursprünglich ungleichmässigen Schwingungen wieder da sind.

Eine zweite und zwar sehr wirksame Ursache des baldigen Verderbnisses der Röhre liegt aber insbesondero auch in der Art und Weise, wie dieselben nach dem Gebrauche aufbewahrt zu werden pflegen. Man ist nämlich gewohnt, ein gutes Rohr, gleich nach dem Blasen, sorgfältig in eine Schachtel einzuschliessen, in welche die äussere Luft nicht eindringen und das noch ganz durchnässte Rohr austrocknen kann. Es ist augenscheinlich, dass hierdurch das Holz vermodern und bald zu Grunde gehen muss! Man wähle daher keine Schachtel von fester Masse wie z. B. lakirte, metallne; auch keine lederne; sie halten alle mehr oder weniger die Feuchtigkeit beisammen. Die besten sind diejenigen, welche von sogenannter Pappe verfertigt sind. Man stelle darin die Rohre so, dass der breite Theil derselben nach dem Deckel, der **ganz durchlöchert sein muss**, zu stehen kommt; sobald es aber thunlich ist, bringe man das Rohr aus der Schachtel an einen Ort, wo die Luft es gehörig austrocknen kann.

Seit ich diese Mittel, besonders das letztere, anwende, erhalte ich ein Rohr, obschon täglich gebraucht, 1 — 1½ — 2 Jahre im brauchbarsten, besten Stande.

Dass diese Erhaltungsart auch an Oboenrohren und Clarinettenblättchen vortheilhaft anzuwenden ist, haben mir mehre Künstler, denen ich sie mitgetheilt und die davon Gebrauch gemacht haben, versichert.

Schliesslich will ich noch eines Vortheils erwähnen, welcher alsdann sehr dienlich ist, wenn man sich im Falle befindet, ein schon geblasenes gutes Rohr, ohne einige Zeit Gebrauch davon zu machen, aufzuheben. Man lasse es in diesem Falle ganz austrocknen und bestreiche es nachher inund auswendig mit reinem Rüböl; (ja nicht mit andern feinen Oelen, als Baum-, Nuss-, Mandelnoder Papaveröl; all diese Oele geben eine Kruste, die nachher, ohne Gefahr das Rohr zu verderben, nicht wegzubringen ist, zu geschweigen, dass sie den angegebenen Zweck nicht erfüllen.)

Dies ist die Verfahrungsweise, welche ich seit mehren Jahren zur langen Erhaltung meiner Fagottrohre erprobt gefunden habe. Angenehm wird es mir sein, wenn dieselbe, indem ich sie auf Verlangen einiger meiner Freunde hiermit bekannt mache, von Kennern gewürdigt, und mit gleichem Vortheile, wie von mir, benutzt werden sollte.

Bieberich im May 1819.

Carl Almenräder.

Noch ein Wort
über das
richtige Anschauen eines Tonstückes.

Fortsetzung oder Nachtrag
zum früheren Artikel desselben Titels *)
von
demselben Verfasser.

Ich habe von Mangel und Missbrauch geredet, die sich dem Zwecke und daher der Würdigung der Tonkunst so mächtig entgegenstellen. Ein Hinblick auf unsere Musikalienverzeichnisse wird dem Sachkundigen hierüber den ersten und bedeutendsten Aufschluss geben.

Nothwendig, das bekennen wir Alle, ist der Schatten zum Lichte; wird er jedoch zu stark aufgetragen, dann steht das Gemälde in Gefahr, unbeachtet zu bleiben. Wundern wir uns indessen nicht über solch geringes Verhältniss des Guten zum — Nichtguten! haben wir es doch häufig, von connexionellem Schwindel ergriffen, und selbst da versäumt, wo es uns wohl angestanden hätte, unsere Kunstjünger zu warnen vor der schwankenden Leiter, die zu einem Nebelgötzen führt, und ihnen die Marmor-

*) Cäcilia X Bd, (Hft. 1, S. 1)

stufen zu zeigen, die zum Tempel der reinen, keuschen Gottheit geleiten, welche mit ihren wohlthätigen Armen den ganzen Erdball umschlingt. Und so werden denn die wenigsten der dort ausgestellten Werke, diese Ergebnisse des Mangels und des Missbrauchs, ihr Zeitalter überleben, vielmehr, nachdem sie dem Unkundigen eine kurze Zeit als Ohrenkitzel gedient, in ihr Nichts zurücksinken.

Der Maler, in der Gallerie seiner Kunstprodukte, führt den Eintretenden vor allen Dingen zu den Meisterwerken der Vorzeit, seine Freude, sein Stolz, seine Muster. In unsern Gallerien hat stets das Neueste den ersten Platz, und so führt man uns rückwärts zu Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. folgen hierauf die Stanzen, in welchen sich Bach, Händel, Naumann, Benda befinden, und ihre würdigen Zeitgenossen. Weiter jedoch bemüht sich unser Aufseher nicht, und überlässt es, aus triftigen Gründen, uns selbst, ob wir es der Mühe werth halten, mit längst vergessnen Tonhelden uns noch zu befassen. Nach dieser Ordnung richten wir denn auch, sey es öffentlich, oder privatim, unsere Darstellungen ein, und allzeit wird das Neueste das Beste bleiben. So steht es, leider! im Allgemeinen, und so lange die Sache keine vortheilhafte Wendung nimmt, wird *Boileau's*: *„Notre siècle est aussi „fertile en sots auteurs, qu'en sots admira„teurs"* auch auf die Tonkunst anwendbar seyn.

Es tragen aber unsere Vorsteher, von diesem Uebel, die meiste Schuld. Ich meine nicht diejeni-

gen, welche die Nothwendigkeit, in mancherlei Gestalten, zwingt, einen verkehrten Weg einzuschlagen, sondern Jene, die frei handeln dürfen, ja selbst noch besonders dazu verpflichtet sind.

Des Deutschen Vorliebe zum Ausländischen, ein Uebel, das seine geographische Lage entschuldigen mag, dieser mit Macht sich entgegen zu stellen, seinen, dem Cothurn sich nähernden Charakter, nicht der Posse preis zu geben, das scheint keineswegs jener Herrn Sache zu seyn. Nicht schwer zu ergründen ist jedoch die Ursache davon, besonders dann, wenn sie, ohne dass es ihnen durch Mark und Bein gedrungen, dass sie es sind auch, sich Componisten nennen. Möchten doch solche, von einer andern Seite ihrer Kunst vielleicht schätzbare Männer, der Bescheidenheit nicht länger den Rücken kehren, wohlbedenkend, dass es nur der Vorstellung eines einzigen, uns lange vorenthaltenen, vaterländischen Meisterstücks bedarf, den ganzen Trödel, welchen sie herbeigeführt, mit Einem Male zu Boden zu schlagen.

Wahrlich! es kann dem Deutschen nichts anstössiger und ärgerlicher seyn, denn einen Sohn seines Vaterlandes als französischer *Amoureux* seufzen, oder als italiänischer *Polichinello* Bocksprünge machen sehn, ihn, dem Manne des Ernstes wie des anständigen Scherzes. Dazu sind die meisten Uebersetzungen solch ausländischer Dinge fast stets mit dem Original in geradem Widerspruche, wodurch die Sache um nichts gebessert wird. —

Ich komme zu einem **zweiten**, nicht minder verderblichen Mangel in unserer Kunst: dem Mangel an reiner Kritik. Der Künstler ist der Reisende, der Kritiker soll sein Wegweiser seyn. Wie nun aber, wenn dieser, aus all zu grosser Duldsamkeit, seinen Mann auf falschem Pfade fortwandeln lässt, oder aus all zu grosser Unduldsamkeit, mit der Geissel ihn auf den rechten Weg führen will?! Haben wir es nicht erlebt, dass die Mascarille, war der Verfasser ihr Freund, Bravo! riefen, ehe noch die gehörigen Lichter zur Vorstellung angesteckt waren? und haben wir nicht, in grellem Contraste, auch das Gegentheil gesehen? Hier, zum Beweiss unter Tausenden, nur **ein** Beispiel von Beyden.

In der Anzeige von **Zumstegs** Composition, zu **Bürgers** Pfarrerstochter von Taubenhayn (Berliner Musikalisches Wochenblatt, XXIV. Stück, pag. 187) findet sich Folgendes: »Rec. glaubt den Freun»den des deutschen Gesanges versichern zu können, »dass sie lange kein angenehmeres **geniessbares** »Werkchen auf ihrem Klavierpulte liegen hatten.«

Ueber Mozart sagt jedoch an eben dem Orte, (Berliner Musikal. Zeitschrift, XXXVII. Stück, pag. 148) ein **Unbekannter** (?): »Mozart gebührt »allerdings Verehrung, er war ein grosses Genie, »und hat **mitunter** vortreffliche Sachen geschrieben, »z. B. die Zauberflöte, **einige** Ouvertüren und »Quartette. Aber das **Gemozarte** hat jetzt

»schier kein Ende;« u. s. w. Nie aber ist meines Wissens eine Prophezeihung richtiger eingetroffen, als die, womit Rec. hier schliest. Sie ist merkwürdig und Wort vor Wort folgende: »Nur Geduld »jedoch, die Zeit wird schon schlichten, »und läutern, und aufbewahren, was des »Aufbewahrens werth ist.«

In neuern Zeiten ist es hierin im Ganzen weit besser geworden, indem man auch Künstler unter die Kritiker aufgenommen, und der Anonymität sich begeben hat; so dass wir, gesellt sich hierzu noch ein, dem letzten Musiker selbst verständiges Raisonnement, was eben nicht leicht seyn mag, und geht alles von fester Norm aus, dem frohen Zeitpunkte entgegen sehen, wo unsere Kritik überall von dem Grundsatze ausgehen wird: »Nur durch den Tadel »des Freundes wird selbst der Beifall des Feindes errungen.«

Endlich mangelt es uns noch an Lehrern, die ihren Zöglingen das: »Du übst die Hand, so übe auch den Verstand,« ans Herz legen. Welch eine unzählige Menge Musiker, die blos auf das Praktische hinarbeiten und eine, mit bunten Farben belegte Palette für das Gemälde selbst halten! Und träf sichs auch, was nur zu selten der Fall ist, dass diese Leute einem Lehrer anheim fielen, der sie zurecht weisen wollte, es würde bei ihrem gänzlichen Mangel an Kenntniss hierzu höchst röthiger Dinge fast wenig helfen. *) An Lehrern der Harmonie fehlt es nun zwar im Geringsten nicht, da schon

jeder Kantor und Organist sich Amts halber mit solcher Lehre befassen muss. Es sind aber theils die Werke, welche sie als Grundlage ihres Unterrichts gebrauchen, zu weitschweifig, das heisst unverständlich, theils aber auch ist ihr Vortrag so beschaffen, nur dass Jahre dazu gehören, ehe des Zöglings Mühe einigermassen belohnt wird. **)

*) Wenn der Bürger frühzeitig Sorge trägt, dass sein Sohn einen systematischen Schulunterricht geniesse, so hält das der Musiker in der Regel ganz anders. Fähig oder unfähig dazu, muss der seinige die Profession des Vaters ergreifen; ein Kind noch, soll er glänzen, und öffentlich bewähren, dass er ein grosser Mann zu werden verspreche. Da gilt es denn ein rastloses Arbeiten auf irgend einem Instrumente, wobei von Seiten des Lehrers nicht immer die sanfteste Zurechtweisung erfolgt. So wird die Geistesbildung gehemmt, und Alles reducirt sich auf Bogenstrich und Athemzug, je nachdem des Kleinen Loos gefallen. Verderblicher Beifall bringt, in dem nun Erwachsenen, bald eine Idee von seinen Verdiensten hervor, welche häufig nicht geringer ist, als diese selbst es sind, und ihn Alles Übrige um sich her fest bemitleiden lässt. So überkommt ihn die Welt, die mit einem Wesen, das nur durch sein Instrument, und zwar dem Vernünftigen oft eine ziemlich undeutliche Sprache zu reden gelernt, weiter in keinen Verkehr treten mag: er bleibt sich selbst und seinen Kameraden überlassen, aus denen Knigge seinen *Signor Carino* genommen zu haben scheint. *Anm. d. Vf.*

**) Ich kann nicht umhin, bei dieser Gelegenheit *Gfr. Webers* Theorie der Tonsetzkunst vor allen andern Theorien und Systemen zu empfehlen, wenn sie anders noch einer Empfehlung bedarf. Hier ist Einfachheit, Deutlichkeit, und daraus ent-

Reden wir nun vom Missbrauch, der in allen Dingen, also auch hier, ausser der Regel, dennoch schädlich ist.

Weit entfernt, den wahren Gebrauch seiner Kunst, den die Würde stempelt, zu erkennen, rafft der Afterkünstler Alles zusammen, was zu seinem Zweck dienlich ist, und verderbliche Unkunde wird überall sichtbar. Statt im Tempel Gottes die Frömmigkeit befördern zu helfen, artet das Orgelspiel in Schnellläuferei aus und stürmendes Harmoniege-

---

stehende Fasslichkeit so vorleuchtend, dass, wie ich selbst beurkunden kann, es bei unsern Zöglingen weiter keines Dritten bedarf, um die Harmonielehre zu ergründen. *Anm. d. Vf.* **)

**) Auf meine an den Herrn Verf. gerichtete Bitte, mir zu erlauben, die vorstehende Anmerkung zu streichen, habe ich, während des Druckes, nachstehende Antwort erhalten. GW.

„Ist die generelle Freiheit längst zu Grabe gegangen, so lasst uns doch der personellen wenigstens geniessen, in diesem Jammerthal!

Das Wahre, das Treffliche laut zu verkünden, ist, mein' ich, jedes ehrlichen Mannes hohe Pflicht. Stösst es wider, so sey das Gott geklagt, und dass wir nun so tief gesunken sind.

Nein! kein Buchstabe sey zurückgenommen von dem, was ich über Ihre Theorie gesagt. Schämte ich mich doch, als ich's niederschrieb, an jener Stelle niederschreiben musste, da die Menge bereits lange vor mir ein Achnliches darüber ausgesprochen.

Und wäre es auch aus der Luft gegriffen: ich bin jederzeit erbötig meine Ursache aufzustellen über das Warum. —

In der That, ich gratulirte, als ich Ihr Werk zuerst sahe, dem Vaterlande von ganzem Herzen. — Eins hätte ich gewünscht: den alten Kirnberger darüber zu hören, den Mann der mit dem Commandostab eines Moses da stand und sagte: du sollst nicht etc. Hätten doch beide lieber gesagt: du darfst nicht, weil es nicht gut passt, weil es nicht gut klingt! Wir hätten dann auch sophisiren dürfen und uns mit den Spartanern wegen des Diebstahls in Rapport setzen. Wenns uns aber passt! wenns uns aber klingt! —

Wiederholt bitte ich, meine Worte stehn zu lassen, und das Schwachen mit stärkender Arzeney zu versehen.

den 11. September 1829. Gansbeem."

künstel. Seinen möglichst langen Odem, Bogenstrich, Triller u. s. w. will der Eine zeigen; der Andere bemüht sich alles Ernstes, die Flöte so zu blasen, dass sie, nach Schiller, wie eine Pauke klingt. Weit mehr jedoch wird die Vokalmusik durch solchen Missbrauch gefördert, der selbst an die grössten Meisterwerke seine verderbende Hand legt.

Unsere Partituren, das Werk, wie es der Meister geschaffen, werden durch das Seeirmesser in Gerippe zerlegt, unter dem Namen Clavierauszüge, und sind es Opern, so erscheinen diese auch wohl ohne das Gedicht. Das ganze wird vom Sextet herab für jedes Instrument, selbst die Querpfeife und deutsche Guitarre, eingerichtet: Alles zur Bequemlichkeit der Dilettanten. Als ob unsere Dilettanten so bequemlich wären! *) Mozart setzt zu seinem „*Tuba mirum*" eine Posaune, daraus macht man ein Fagott. Händel declamirt das „*Surely*" in jenem Trauerchore des »Messias,« wie ein Händel zu dekla-

*) Folgsam sind manche allerdings. Der Sänger von Profession hält es für ein Capitalverbrechen, eine Note, die ihm nur die geringste Gelegenheit zu Schnörkeln bietet, unbenutzt hingehen zu lassen; unsere Dilettanten nicht minder, und, wie der Chinese selbst den Fleck des Originals in die Copie überträgt, verpflanzen auch sie gewisse theatralische Manieren, deren man sich etwa bei süss hinsterbender, oder prasselnd auflodernder Leidenschaft bedient, sorglich zwischen ihre vier Wände; ja eine undeutliche Aussprache glauben sie sogar getreu nachahmen zu müssen. *Anm. d. Vf.*

miren verstand; Herr **Härtel** zu Leipzig verwandelt den Daktilus in das zweisylbige »**Fürwahr**,« streicht Händels Tonklänge aus, und nimmt zu seinem Bedarf ein paar Noten aus der Begleitung des Chores dazu, die er verkürzt, und dadurch einen Ausruferton hervorbringt, der zum Ganzen passt, »wie die Faust aufs Auge,« um, bei solchem Unfuge, mich eines ihm analogen Ausdrucks zu bedienen.

Doch ich ermatte; und sollte auch ein anderer Augias meiner Schwäche spotten, ich gebe die saure, **vielleicht gar unnutze**, Arbeit auf, indem ich mir jedoch vorbehalte, meine, in einer langen Reihe von Jahren gemachte Erfahrung zum Grunde legend, den Weg zu zeigen, den ich für den richtigen halte, unsers verehrten Hrn. Prof. Fröhlichs: »An uns ist »es, mit Geist auf dem Wege fort zu wandeln, den »Beethoven gezeigt, und der Kunst Werke zu schaf»fen, überstrahlend die frühern in jeder Beziehung« nach Kräften zu begegnen.

Keine bereits gereifte Frucht lässt sich ameliorirren noch; daher es Noth thut, verlangen wir in Zukunft eine bessere, auf einen bessern Kern und einen sachkundigen Gärtner zu sehen.

Der Kern, das ist unser Kunstjünger, werde vorher wohl geprüft, ob er zur Kunst geboren ist. Ist er's nicht, so lasse man ihn von sich. Fühlt er jedoch, und bemerken auch wir, dass Musik in ihm liegt, so dass er sich über den Tross seiner Comilitonen zu erheben verspricht, dann machen wir ihn

zuvor mit dem Zwecke seiner Kunst bekannt, auf dass er sie nicht allein lieben, sondern auch achten, sich selbst aber als ein nützliches Glied an der Kette der Menschheit erkennen möge.

Man verhindere, dass er nicht nach heutiger Weise gelobt werde! Setzt er sich einem Tadel aus, so sey dieser die sanfte Weisung eines wahrhaften Freundes! —

Er werde zu Sprach- und den nöthigen Schulkenntnissen angehalten, und man verhüte sorgfältig sein Zusammentreffen mit Leuten, die am Plane seines würdigen Lehrers keinen Gefallen haben möchten. Kurz er werde so geleitet, dass er, wie Socrates, sagen kann: »Mein Lehrer ist mein Freund »auch, und nicht nur in seiner Kunst vorzüglich ge»schickt, sondern auch ausserdem im Besitz jeder »Eigenschaft, die man von einem Lehrer der Jugend »wünschen kann.« Ist unser Zögling zu dieser Erkenntniss erst gekommen, dann wird bereits vieles gewonnen seyn.

Keine Wissenschaft, keine Kunst vermag sich rein zu gestalten, ohne Kenntniss ihrer Grammatik: auch die unsrige nicht. Daher zeige man dem Anfänger diese bald, und erkläre ihm, dass sie die Grundmauer ist, auf welcher unser Kunstgebäude ruht, ohne gerade schon die Kunst selbst zu seyn.

So werden dann aus dem Fortschreiten harmonischer Sätze, die melodischen, welche in ihm

schlummerten, bald erweckt werden, sich in Bilder gestalten, und reinere Freude ihm spenden, als er bis jetzt genossen.

Man warte nicht zu lange mit der Erklärung der Bilder, die unsers Kunstjüngers Sinn, wiewohl in Nebel gehüllt, umschweben, damit er nun stärker noch an seiner Kunst hange. In der Vokalmusik, welche schon durch die Poesie redet, zeige man ihm, wie der Componist in Sinn und Wort richtig, oder falsch verfahren.

So von Stufe zu Stufe in seiner Kunstbildung fortschreitend, kann es nicht fehlen, dass er einsehe, welche hohe Geistesbildung, welche Gewandheit in den Wissenschaften nothwendig ist, will er sich über die Menge erheben.

Er hört in Glucks Ouvertüre zu der Oper: Iphigenie in Taurien, die zugleich mit dem Eröffnen der Bühne beginnt und unsere Blicke zu sanft fliessenden Meereswogen hinführt, wie, während der ruhig hingleitenden Töne des Orchesters, dann und wann, und ohne Einleitung ein lang gezogener Ton der Trompete sich hören lässt: Nur der Naturforscher vermag es, ihm über dieses, die waltende Einheit so gewaltig hier störende Getön, Aufschluss zu geben, der da weiss, dass jederzeit vor einem Sturme ein ähnliches Getön in der See sich hören lässt, — der denn auch hier bald eintritt.

In Mozarts Don Juan will es ihm, bei der ersten Arie des Leporello, „*Madamina!*“ scheinen, als

ob der Componist aus dem Geleise trete, denn der Ton des höchst Frivolen sinkt mit Einem Male herunter in den Trauerton; der Sänger scheint zu sprechen nur, seine Stimme ist gedämpft, die Sätze sind, gegen den Sinn der Worte, abgebrochen, und werden im schnellsten Zeitmasse vorgetragen. Was dort der Naturforscher, das wird hier der Moralist erklären, und Mozart nicht allein einen Mann, der seinem Publikum die nöthige Achtung zollt, sondern einen Mann der Sittlichkeit nennen.

In Gretry's Zemire und Azor will es ihm ein Fehler dünken, dass, während der ängstliche Ali seinen Herrn versichert, das Gewitter sey vorüber, der Sturm habe sich gelegt, Sturm, Donner und Blitz fast heftiger noch toben denn vorher. Der Seelenkundige wird ihm erklären, dass der Diener, indem er seinen Herrn zu täuschen suchte, gerade sich selber täuschen will.

Nachahmerinn der Natur, Schöpferinn selbst, verlangt die Kunst Einsichten in unzählbaren Fächern des menschlichen Wissens; denn, vom Thronbeherrscher herab bis zur Hütte des Bettlers, sollen hier Alle geniessen, und gestärkt das Mahl verlassen.

Vorzüglich jedoch richte unser Zögling seine Aufmerksamkeit auf die Bilder unserer Instrumentalmusik, die um so viel schwieriger im Erkennen und Schaffen sind, da ihnen die Poesie, als Wegweiserinn, abgeht, die allein mit Worten mahlt unter den Künsten.

Herr Prof. Fröhlich empfiehlt dazu vorzüglich jenes Beethovensche Werk. — Wer, der reinen Geistes ist, wird ihm hier nicht beistimmen? wer nicht gestehen müssen, dass Beethoven, der die Feder nie ergriff, ohne irgend ein Bild darstellen zu wollen, in diesem sich selbst übertroffen hat.

Zum Beschluss empfehle ich noch unsern Kunstzöglingen die Gesellschaft der wissenschaftlichen Welt, zu welcher die Kunst so leicht hinzuführen vermag. Hier mögen sie ihr Ohr der Lehre neigen, und endlich anerkennen, dass ein Menschenleben zu kurz ist, in das Innere des Kunsttempels einzudringen, von dem selbst der grosse Tonkünstler Seb. Bach sagte, dass es ihm bei aller Anstrengung nicht gelungen, und er nur in den Vorhof desselben zu treten vermocht habe.

Möchten diese unvollständigen Rhapsodien, in bessern Händen, zu einem vollständigen Werke sich gestalten, das unsern Bedürfnissen bei dem Wunsche hülfreich entgegen käme; dass Künstelei, die der bürgerlichen Gesellschaft keinen Nutzen, vielmehr nicht selten Schaden bringt, aus ihr verwiesen, dahingegen die Kunst selbst, als dem Staate nothwendig, überall anerkannt werde.

G. Grosheim.

Paganinis
Kunst die Violine zu spielen.

Seit geraumer Zeit hören wir in öffentlichen Blättern ästhetische Berichterstatter von allen Seiten her sich erschöpfen in Verkündigungen der Wunder des neuen Amphion, und in Anpreisungen der überschwenglichen Gefühle, welche, beim Klange seiner Leyer, ihrer gefühlbegabten Brust entblühen; — indess nur selten da und dort einmal ein Criticus sein Haupt mit dem spitzen Ohre erhebt, um, jene Ueberschwengler belächelnd, den Unbefangenen, den Wundermann als einen — nur freilich sehr kunstfertigen — Charlatan zu entschleiern.

Darüber nur sind Alle einig, dass seine technische Kunstfertigkeit, die sogenannte Mechanik seines Spieles, einzig, bis jetzt noch unerhört und, wenn auch nicht unbegreiflich, doch wenigstens noch zur Zeit unbegriffen ist, indem er auf seiner Violine Aufgaben löset, welche nicht sowohl von unbezwingbarer Schwierigkeit, sondern sogar nach der Natur des Instrumentes absolut unmöglich scheinen, wie z. B. die Aufgabe, unser Ohr ganz vollständige dreistimmige lange Sätze hören zu lassen, indess der gespannte Violinbogen ja doch physisch unmöglich mehr als zwei Saiten auf einmal anzustreichen vermag, — und andere

ahnliche, deren gradezu unmöglich scheinende Lösung ihm überall die durchaus ungetheilte Bewunderung der Leute vom Fach, sowohl der Techniker überhaupt, als ganz besonders der Violinisten, erworben hat, welche gradezu gestehen, nicht zu wissen wie das, was Paganini ihnen zu hören giebt, gemacht werde.

Dass grade von einem solchen sachverständigen Techniker bis jetzo noch kein öffentliches Wort gesprochen worden, ist eben hier ganz vorzüglich zu bedauern, weil bei Paganini die technische Kunstfertigkeit jedenfalls wenigstens das Auffallendste und Merkwürdigste ist, und also ein über dieses Punct von einem technisch Sachverständigen gesprochenes Wort, wenn auch weniger specieus-überschwenglich und superlativisch klingend als die Gefühlsphrasen ästhetischer Phantasten und „Nebler und Schwebler", — wie Sievers sie nennt, — doch gewiss belehreuder und daher jedem, dem es um die Sache Ernst ist, willkommener erscheinen müsste, selbst wenn es, ohne das Räthsel der Möglichkeit der Paganinischen Leistungen zu lösen und zu erklären, sich auch nur darauf beschränkte, die musikalische Lesewelt wenigstens darüber zu belehren, in was denn eigentlich das Besondere bei Paganini liege und bestehe, — (eine Belehrung, welche in der That nichts weniger als überflüssig ist, indem wenigstens ich selbst, unter andern, mehr als Einen sublimen Kunsturtheiler dies und jenes an Paganini anstaunen hörte, was jeder andere Violinvirtuose ohne Mühe alle Tage grade eben so gut leistet.) — Solche und ähn-

liche Kunsturtheile muss man nun freilich durch die Uebung geduldig ertragen und, bald von Enthusiasten, bald von speciosen »Kennern«, stillschweigend verschlucken, oder sie mit einem verbindlichen »O ja, allerdings!« erwiedern lernen, da, wo man sieht, dass nur ein Solches gewünscht wird. —

Aber freuen dürfen wir uns dagegen auch, wenn wir, wie jetzt der Fall ist, wirklich einer technischen Enträthselung der Paganinischen Kunstgeheimnisse entgegen sehen dürfen.

Der verdienst- und genievolle Capellmeister *Guhr* in Frankfurt, selbst Virtuose auf der Violine, hat, während Paganinis Aufenthalt in seiner Nähe, es sich zur eigenen Aufgabe gemacht, die Eigenthümlichkeiten und Kunstgriffe des paganinischen Spieles auszuforschen und, wenn ich so sagen darf, abzulauern, und ist im Begriffe, die Geheimnisse der Paganinischen Eigenthümlichkeiten in einer eigens dazu bestimmten Violinschule bekannt zu machen.

Wie sehr Herr G. von Hochachtung gegen Paganini durchdrungen ist, hatte er vorläufig schon in einem in Frankfurt erscheinenden öffentlichen Blatte ausgesprochen, aus welchem ich folgende Stellen hier auszugsweise um so lieber wörtlich abdrucken lasse, da schon hier vorläufig eine technische bestimmte Aufzählung und Classification der Eigenthümlichkeiten des Paganinischen Spieles, — meines Wissens zum Erstenmal, — geliefert wird.

»Vor einigen Jahren, — heisst es hier unter andern — »war ich so glücklich, die grössten Meister »und Repräsentanten der französischen Schule: Baillot, Lafont, Beriot, Boucher und mehrere Andere, »während meines Aufenthaltes in Paris, öfter zu »hören, und ich erinnere mich noch lebhaft des »grossen Eindruckes, den ihr bezauberndes Talent »auf mich machte; allein ihr Spiel war von dem bis»her gehörten anderer grossen Meister nicht sehr »abweichend, und sie selbst glichen sich doch alle »mehr oder weniger in der Art der Bogenführung, des Tones, des Vortrages, kurz, ihr »Genre war, wohl bei jedem anders modificirt, doch »nicht wesentlich von einander verschieden; sie alle »waren commensurabel. Nicht so bei Paganini; bei »ihm ist Alles neu, nie gehört; er versteht, Wirkungen auf seinem Instrumente hervorzubringen, »von denen man bis jetzo keine Ahnung hatte, und »wo der Sprache die Worte fehlen, um von dem »Bericht zu geben, was man so eben gehört. Er begnügt sich nicht damit, alle Schwierigkeiten, die die»sem Instrumente eigen, gleich andern Meistern, spie»lend zu besiegen; nein, er überwindet, während er »der Violine die süssesten Töne entlockt, die Schwie»rigkeiten der Harfe und schlägt zu gleicher Zeit mit »den Fingern der linken Hand einen prallenden *piz»zicato*-Triller.

»Wenn ich versuchen will, das Unterscheidende »des Paganinischen Spieles von dem anderer Meister, »so gut es mir möglich ist, in Worte zu kleiden, »so finde ich, dass er sich hauptsächlich von Letzte»ren absondert:

»1. durch die eigene Stimmung seines Instru»mentes,
»2. durch die ganz eigenthümliche Bogenfüh»rung,
»3. durch das Aufsetzen der Finger der lin»ken Hand, in cantabeln Sätzen,
»4. durch die häufige Anwendung des Flageo»lets,

»5. durch die Idee, mit der Violine zugleicher »Zeit eine Mandoline, Harfe oder ein ähnliches Instrument zu verbinden, wodurch »man glaubt, zwei verschiedene Künstler »zu hören.

»Was die **Stimmung** seines Instrumentes betrifft, so ist sie ganz originell und mir in mancher »Hinsicht unerklärbar. Bald stimmt er die drei oberen Saiten einen halben Ton höher, während die »*g*-Saite um eine kleine Terz höher als gewöhnlich »steht; bald zieht er sie wieder mit einer Sicherheit »und Festigkeit, nur durch einen Ruck des Wirbels, »zurück, und **fest, sicher** und **rein** ist die Intonation getroffen. Wer da weiss, wie sehr sich alle »Saiten ziehen, wenn man nur die *g*-Saite etwas »höher stimmt, und wie überhaupt alle Saiten durch »schnell veränderte Stimmung an ihrer festen Haltung des Tons verlieren, wird mit mir wünschen, Paganini möchte wenigstens diesen Theil seines Künstlergeheimnisses der Welt nicht vorenthalten. Denn »zu bewundern war, (hauptsächlich in der Probe, »wo er unmittelbar in den verschiedensten Tonarten »beinahe anderthalb Stunden spielte, ohne dass man »nur bemerkte, dass er seine Violine umstimmte,) »dass sich nie eine Saite verzog, oder irgend einer »Nachhilfe bedurfte. Im Concert des Abends riss »ihm, zwischen dem Andante und der Polacca, das »*g*; und die neue Saite, obgleich später in *b* gestimmt, stand fest wie eine Mauer. Durch diese »Art, sein Instrument zu stimmen, werden viele seiner Passagen, seine Accordenfolgen, die dem Violinspieler unmöglich scheinen, das Vibriren der »sonst bedeckten Töne, etc. erklärbar. *)

---

*) Das Umstimmen und vorzüglich das Hinaufstimmen der *g*-Saite, bald um einen ganzen Ton, bald gar um eine Terz höher, macht natürlicherweise eine ungewöhnlich dünne *g*-Saite zur unnachlässligen Bedingung. Dass nun eine solche ungewöhnlich dünne und ungewöhnlich hoch gestimmte, übersponnene

»Seine **Bogenführung** ist besonders merk-»würdig durch das Springende, welches er derselben »in Passagen zu geben weiss. Kein Staccato wie »gewöhnlich; er **wirft** den Bogen auf die Saite, »und durchläuft die Tonleiter mit einer unglaubli-»chen Rapidität, während die Töne wie Perlen dahin »rollen. Die Mannichfaltigkeit seiner Stricharten ist »bewundernswürdig; noch nie hörte ich, mit dieser »Deutlichkeit und ohne alle Verrückung des Zeit-»mases, das Markiren der schlechten Zeittheilchen »im schnellsten Tempo. Welche Kraft weiss er dann »wieder seinem langgehaltenen Bogen zu geben, und »wie haucht er im Adagio seine Töne gleichsam aus »seinem Instrumente, die Seufzer des tiefsten Schmer-»zes aus zerrissener Brust. *)

Saite, eben dadurch eine ungewöhnliche Art von Klangpräge (*Timbre*) erhalten muss, ist freilich etwas ganz Natürliches und insofern also durchaus keine Kunst; allein grade diese ungewöhnliche Klangpräge, zumal da, wo sie, beim *Una corda* (an sich selbst etwas schon längst von anderen Meistern häufig Angewendetes) recht handgreiflich hervortritt, ist grade eines derjenigen Dinge, über welche man die Kunsturtheiler sich erschöpfen hört in Exclamationen über die ganz unbegreifliche Zauberkunst Paganini's, bis jetzt unerhörte Toneffecte durch seinen Bogen zu erwecken......! *GW.*

*) Im Sinne der Schule darf man Paganini's Bogenführung gar wohl gewissermasen **regellos** nennen, und zwar vorzüglich in der Hinsicht, dass er, die gemeinüblichen Gesetze vom Auf- und Herabstreichen, gradezu umkehrend, Auftacte **gewöhnlich** mit dem Niederstrich, und Niederschläge mit dem Aufstriche vorträgt; u. dergl. m. — Eben so befremdlich ist seine ganze Art, den Bogen, anscheinend so nachlässig und regellos, anzufassen und zu handhaben, etwa wie ein Anderer eben mit einer Gerte beim Spazierengehen zu spielen pflegt; Eigenthümlichkei-

»Eben so liebt er, ganze melodische Sätze im Adagio mit einem Finger zu spielen, wobei er einen »mehr liegenden Aufsatz der Finger anwendet, wo-

---

ten welche übrigens, durch die hohe Vollendung, neben welcher sie bei Paganini hervortreten, ganz unverkennbar beweisen, dass sie bei ihm durchaus nicht Mangel an Schule, sondern im Gegentheil eine, erst durch die regelrechteste Schulübung zu erwerbende, höchste Freiheit und Allseitigkeit sind; — welches Letztere sich etwaige Nachahmungslustige hier beiläufig mögen gesagt sein lassen.

Noch eine besonders vorspringende Eigenthümlichkeit des Paganinischen Bogenspieles ist, neben seinem sonstigen, bewundernswürdig vollendeten eigentlichen *Staccato*, noch eine andere ganz besondere Art von *Staccato*, welches durch ein, wenn ich so sagen darf, willkürliches Schwuppern des Bogens erzeugt wird, indem nicht, wie beim eigentlichen *Staccato*, jede Note durch einen eigenen Druck und Stoss der Muskeln des Armes herausgehoben, sondern der einmal auf die Seite geworfene Bogen, bei sodann stetiger Fortführung des Armes, nur vermöge seiner eigenen und der Saite Elasticität, auf- und niederhüpft, ungefähr wie ein über einen Wasserspiegel hingeschleudertes Steinchen, und insofern also gewissermassen haltlos. Dieses schwuppernde, vielleicht auch ein Peitschen oder Klopfen mit dem Bogen auf die Seiten zu neunende Bogenspiel, welches Paganini unter anderen vorzüglich gern bei aus fünf Noten bestehenden Figuren, z. B.

anwendet, ist das Einzige, was man bei seinem Spiel, neben dem ausnahmlosen Gelingen jeder sonstigen, wahrhaft ungeheuren Schwierigkeit, — dennoch mitunter auch einmal misslingen hört, indem wie es scheint, die Sprünge des, gewissermassen sich selbst

»durch sein Ton etwas wehmüthig Klagendes, das »Herz Durchschneidendes, erhält. *)

»Im **Flageolet** besitzt er ebenfalls eine ganz »ungeheure Fertigkeit; chromatische Tonleitern, hin»auf, herab, einfache, Doppeltriller, ganze Doppel»sätze überwindet er in demselben mit der grössten »Leichtigkeit. **)

überlassenen Bogens, denn doch nicht immer mit den Bewegungen der Finger der linken Hand genau zusammentreffen wollen; wie denn auch grade dieses schwuppernde *Staccato* nicht eben die bewundernswürdigste Seite der Paganinischen Virtuosität ist. *GW.*

*) Paganinis zuweilen ganz regelloses, oder besser zu sagen, regelfreies Fingerspiel, bewährt sich bei ihm als das Resultat nicht der Willkür, sondern der vollendetsten Schulgerechtheit, durch welche allein er sich die staunenerregende Kunst erworben haben kann, nicht allein ganze Melodien mit Einem Finger, sondern sogar, mit zwei Fingern auf zwei Saiten, **im schnellsten Tempo ganze lange chromatische Läufe in Octaven auszuführen.**

Was übrigens das Vortragen ganzer Cantilenen, Adagios, und Variationen mit Einem Finger angeht, so haben wir dieses auch schon von anderen, älteren und neueren Violincomponisten, Fiorillo, Viotti, Kreuzer, Rode, Spohr, Mazas und anderen mehr, häufig gehört und gesehen. *GW.*

**) Sein Flageolettspiel ist in der That etwas ganz Anderes, als das, was man bisher auf dem Instrumente kannte; es ist nicht das, auf die wenigen, grade als Aliquottöne der leeren Saiten sich darbietenden Töne beschränkte, und aus der lückenhaften Reihe dieser wenigen sogenannten natürlichen oder leeren Flageolettöne, ängstlich eine zusammenhängende Tonfigur zusammenlesende, und nur einzelne dabei entstehenden Lücken durch Greifen mit dem ersten,

»Endlich weiss er bei gehaltenen melodischen Sëz»zen ganze Passagen **harfenähnlicher** Töne mit »der grössten Deutlichkeit hervorzubringen, bei denen »man versucht wird, an Zauberei zu glauben. *)

---

und Anlehnen eines höheren Fingers (durch sogenannte **künstliche** oder **gegriffene** Flageolettöne) ausfüllende, sondern ein durch keine Schwierigkeit beschränktes Gebrauchen jedes zu jeder beliebigen Melodie erforderlichen, künstlichen Flageolet-Tones, **sogar zu ganzen zweistimmigen Melodieen**, — was freilich ans Unbegreifliche grenzt.

Einigemal hat es mich übrigens bedunken wollen, als würden in eine im Flageolett vorgetragene Stelle mitunter auch einmal ein oder einige Nicht Flageolettone fast unmerkbar miteingeschmuggelt, welche zu verdecken und den wirklichen Flageolettönen täuschend ähnlich zu machen, nur durch die unbeschreibliche flötenartige Weichheit möglich ist, welche Paganini, durch eine eigene Bogenanlegung und Führung, auch den natürlich gegriffenen Tönen seiner Saiten zu verleihen versteht, welcher zufolge nicht selten manche Zuhörer ungewiss sind, ob eine gehörte ganze Stelle im Flageolett gespielt gewesen, oder nicht, welche Täuschung insbesondere dadurch befördert wird, dass Paganini das Flageolettspiel vorzüglich auch auf den tieferen Saiten und also keineswegs nur allein in allerhöchsten Tönen, ausübt.

Gerade auch durch diesen letzteren Umstand, durch den, sich vom gewöhnlichen Vogelgezwitscher des Flageolettspiels unterscheidenden Gebrauch der tieferen Töne, gewinnt dasselbe bei P. denn auch eine höhere Würde und eine gewisse Gediegenheit, gegen welche nur bisweilen ein, in den höchsten Flageolettönen auf zwei Saiten abgestossen vorgetragener zwitschernder Triller unangenehm absticht. *GW.*

*) Auch dieses Kunststück, wie verwundernswerth es an sich selbst, und von wie interessanter Wirkung

»Dass bei einem solchen Künstler alle übrigen »Eigenschaften, die wir bis jetzt von einem Meister »forderten, als da sind: Ton, vollkommen reine In»tonation, Seele des Vortrags, im höchsten Grad ver»einigt finden, ist wohl unnöthig zu erwähnen »u. s. w.

Soweit Herr Capellmeister *Guhr.*

Gerne wird gewiss jeder Unbefangene, der Paganini gehört, das vorstehende Urtheil des competenten Urtheilers mitunterschreiben und unserm Helden, neben der Anerkennung staunenswürdiger mechanischer Virtuosität, auch in Ansehung der Seele des Vortrages, die Anerkennung, als wahrer Künstler in wenigstens mehr als mittelmässigem Sinne des Wortes zugestehen.

Denn wenn ich auch gerne gestehe, dass, wollte man mich fragen, ob ich es vorziehen würde, mein Lebenlang grade nur nach Paganinischer Methode, oder aber in der Manier unserer bisherigen Meister geigen zu hören, ich mich gewiss nicht für Ersteres entschliessen würde; — so bekenne ich doch auf der andern Seite eben so gerne, dass ich von Paganini, neben mancher, freilich des Adels wahrer Classicität entbehrenden Bizarrerie, doch auch Manches mit durchgängig edler, tiefer und innig wahrer Empfindung vorgetragen gehört. Es wird dieses wenigstens Niemand läugnen, der z. B. sein Adagio in seinem sogenannten Potpourri oder Sonata militare gehört hat, ein wahres Schwanenlied einer tief

es auch in der That zuweilen ist, gehört doch zu denen, welche man immerhin noch sparsamer angewendet zu hören, wünschen mögte. *GW.*

ergriffenen, mit erhabener aber bitterer, gleichsam höhnender Wehmuth das Leben wegwerfenden Menschenbrust, vorgetragen mit einer Vollendung, die dem grössten Künstler Ehre macht.

Bei diesem allen bleibt freilich immer die technische Seite bei Paganini die bei weitem vorspringende, und von dieser Seite betrachtet, steht dieser neue Herkules als eine unerhörte Erscheinung und als Gründer einer dem Instrumente eine Menge bisher nicht geahnt gewesener neuer Seiten abgewinnenden Schule da, auf deren ganz neu gebrochenen Bahnen die Kunstgenossen und Kunstjünger sich nun nur weiter versuchen, die dadurch gewonnen werdenden, bis jetzo unbenutzt gebliebenen Möglichkeiten sich eigen machen und sie nach ihrer Individualität verarbeiten und als Mittel zum höheren Kunstzwecke verwenden mögen.

Dies ist es, wozu den Schlüssel zu finden dem Hrn. Cap.-Mstr. Guhr jetzt gelungen ist, welchen er in der zu erwartenden Schrift bekannt zu machen im Begriffe steht, von welcher ich vorläufig die Vorrede nach dem vor mir liegenden Manuscripte nachstehend abdrucken lasse.

Gfr. Weber.

Vorrede
zu Capellmeister Guhrs Schule des Paganinischen Violinspiels.

Schwerlich würde ich je daran gedacht haben, die Zahl der Violinschulen zu vermehren, wenn nicht *Paganini* nach Deutschland gekommen wäre und durch sein ausserordentliches, von allem bisher Gehörten ganz abweichendes Spiel, die Wunder des Orpheus wieder erneuert hätte.

Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr, diese Riesen unter den Violinspielern, schienen Alles erschöpft zu haben, was man auf diesem Instrumente nur immer leisten konnte. Sie erweiterten den Mechanismus desselben, und wussten die grösste Mannigfaltigkeit in die Führung des Bogens zu bringen, der sich bey ihnen allen Schattirungen des Vortrages und Ausdrucks willig hingab; durch den Zauber ihres Tones, den sie mit der menschlichen Stimme wetteifern liessen, gelang es ihnen, jede Leidenschaft, jede Regung des Gemüthes darzustellen, und so erhoben sie, fortschreitend auf dem Wege, den die *Corelli, Tartini, Viotti*, gebahnt, die Violine zu dem hohen Range zu erheben, der ihr die Macht verleiht, die menschliche Seele zu beherrschen. Sie bleiben in ihrer Art gross und unübertroffen.

Allein hört man *Paganini* und vergleicht ihn mit andern Meistern, so muss man eingestehen, dass er alle Schranken, welche bis jetzt die Gewohnheit aufgestellt, durchbrochen, und sich einen ganz eigenen, neuen Weg gebahnt hat,

der ihn von jenen grossen Künstlern wesentlich absondert, wodurch eben jeder, der diesen Zauberer zum erstenmal hört, durch das N e u e, U n e r w a r t e t e, in Erstaunen, Bewunderung und Entzucken versetzt wird, in E r s t a u n e n durch die d ä m o n i s c h e Gewalt, die er über sein Instrument übt; in B e w u n d e r u n g und E n t z ü c k e n darüber, dass er, mit diesem allgewaltige, alles bezwingenden Mechanismus seines Spieles, zu gleicher Zeit der Phantasie so gränzenlosen Spielraum gewährt, indem er seinem Instrumente den göttlichen Hauch der Menschenstimme zu geben weis, womit er die innersten Tiefen des Gemüthes durchdringt. Ueberhaupt versteht er Wirkungen auf seinem Instrumente hervorzubringen, von denen man bisjetzo keine Ahnung hatte, so dass der Sprache Worte fehlen, um von dem Bericht zu geben, was man so eben gehört.

Da ich längere Zeit so glücklich war, diesen grossen Meister öfter zu hören, und mich mit ihm uber die Art seines Spieles zu unterhalten, so bemuhete ich mich, w e i l e r s e h r b e d ä c h t i g A l l e m a u s z u w e i c h e n s u c h t e, w a s d a s G e h e i m n i s s e i n e r K u n s t (w e n n i c h e s s o n e n n e n d a r f) b e t r a f, — ihn genau zu beobachten, und das, worin er sich von allen übrigen Meistern der Violine absondert, selbst zu erforschen, um es dann auf meinem Instrumente, wenn auch natürlich noch ganz unvollkommen, nachzumachen; welches mir denn auch zu meiner Freude nach und nach immer besser gelang.

Aufgefordert von mehreren Kunstgenossen, fasste ich nun den Entschluss, zum Frommen derjenigen, die vielleicht diesen Meister gar nicht oder wenigstens nicht so oft gehört, um sich seine Vorzuge aneignen zu können, den Gang des Paganinischen Spieles näher zu bezeichnen, und besonders das, so selten in Lehrbüchern vollständig besprochene Flageolet-Spiel, in eine Art

von System zu bringen, damit der darin Ungeübte sich hier für einfache und doppelte Flageolettöne, so wie für Bildung und Ausführung ganzer Sätze, Raths erholen könne.

Ganz mit Unrecht hat die neuere Violinschule das Flageoletspiel gänzlich vernachlässigt, da es, auf sinnreiche Weise, mit **Beurtheilung** und **Geschmack** angebracht, nicht nur von der grösten Wirkung ist, sondern auch vorzüglich die zarte Führung des Bogens, als wesentliches Bedingnis bei diesen Tönen, befördert und der linken Hand eine Sicherheit und Festigkeit gewährt, die an Unfehlbarkeit gränzt, indem hier das strengste Reingreifen nöthig ist, weil ohne dasselbe die verlangten Töne gar nicht ansprechen.

Dies sind die Gründe, welche mich bestimmten, dieses Lehrbuch herauszugeben, welches aber nur Dasjenige berühren soll, was Bezug auf die Eigenthümlichkeit des Paganinischen Spiels hat, alles Uebrige, in andern Schulen bereits Erwähnte, übergehend. Möchte es mir gelingen, etwas dazu beizutragen, dass der mechanische Theil, den *Paganini* so ungeheuer auf seinem Instrumente erweitert, auch im **Allgemeinen** noch eine höhere Stufe erlange.

Nach dem Vorhergesagten kann ich von der Billigkeit meiner Leser erwarten, dass sie hier nicht eine förmliche **Violinschule**, das Wert in seiner vollen Bedeutung genommen, erwarten; sondern mehr nur einen **Anhang** zu jeder Methode, die **Violin** zu erlernen.

Bevor ich zu dem Technischen übergehe, einige Worte über *Paganini* selbst.

Nicht zufrieden, ihn als Künstler gross und einzig zu finden, bemüht man sich — vielleicht durch sein leidend aussehendes Aeussere veranlasst, — seine Person in einen Conflict von widrigen Lebensereignissen zu bringen. Bald soll er im

den Kerkern der Inquisition geschmachtet, bald unter Räubern gelebt haben, bald als Carbonaro *)

---

*) Dass die Sage von der als Carbonaro ausgestandenen Einkerkerung ein bloses Mährchen ist, geht ganz klar und recht handgreiflich daraus hervor, dass es sich historisch nachweisen lässt, dass Pag. all dieselben besonderen Kunstfertigkeiten, welche er nur während einer Einkerkerung als Carbonaro erworben haben soll, schon zu einer Zeit besass und öffentlich überall producirte, wo man an Einkerkerung von Carbonari noch nicht dachte und wo P. also unmöglich schon viele Jahre als Carbonaro im Kerker gesessen haben konnte. Wir finden nämlich schon in der allgem. mus. Zeitung vom Jahre 1814, Nr. 14 Seite 131, folgenden Bericht aus Mailand vom Jahre 1813 abgedrukt.

»Den 29sten October gab Hr. Paganini aus Genua, »der in Italien allgemein für den ersten Violinspie»ler unserer Zeit gehalten wird, im Theater *alla* »*Scala* eine musikalische Akademie, worin er ein »Violinconcert von Kreuzer (e-moll;) und zu Ende »Variationen auf der g-Saite spielte. Der Zulauf »war ausserordentlich: Alles wollte diesen Wunder»thäter sehen und hören, und alles wurde auch »wirklich auf die frappanteste Weise überrascht. »Hr. P. ist ohne Zweifel in gewisser Hinsicht der »erste und grösste Violinspieler der Welt. Sein »Spiel ist wahrhaft *unbegreiflich*. Er hat gewisse »Gänge, Sprünge, und Doppelgriffe, die man noch »von keinem Violinspieler, wer er auch sey, gehört »hat; er spielt (mit einer ganz eigenen Applicatur) »die schwersten zwey-, drey- und vierstimmigen »Sätze; er ahmt viele Blasinstrumente nach; er gibt »in den allerhöchsten Tönen ganz dicht am Steg die »chromatische Scale so rein zu hören, dass es bey»nahe unglaublich scheint; er spielt zum Erstaunen »die schwierigsten Sätze auf Einer Saite, kneipt »auch wohl, wie im Scherze, auf den andern den »Bass dazu; oft überzeugt man sich kaum, dass man »nicht mehrere Instrumente höre; kurz er ist — »was auch ein Rolla und andere berühmte Männer »behaupten, einer der künstlichsten Violinspieler, »die je die Welt gehabt hat. Ich sage, *künstlich*: »denn im einfachen, gefühlvollen und schönen Vio»linspiele giebt es wol allenthalben mehrere seines »gleichen, und gewiss hin und wieder, selbst nicht »allzuselten, solche, die ihn übertreffen — wie hier »Hr. Rolla. — Dass Hr. P. in seiner Akademie *Fa-*

verhaftet, bald der Mörder seiner Frau gewesen seyn, und was dergleichen Ammenmährchen mehr sind,

Allein an all diesem ist kein wahres Wort; und man wird vielleicht der Wahrheit nahe kommen, wenn man sich den mit einer glühenden Einbildungskraft begabten, jungen Künstler von 24 bis 25 Jahren, (gegenwärtig zählt er deren 45,)

»*rore* gemacht, werden Sie sich denken. Einige unparteyische Musikkenner bemerkten jedoch mit »Recht, dass er das kreuzersche Koncert gar nicht »in dem Sinn des Componisten gespielt, ja manches »darin fast unkennbar gemacht habe. Hingegen »haben seine Variationen auf der g-Saite (die er, »wegen des lauten Geschreyes: *Bis*! wiederholte) »Jedermann in Verwunderung gesetzt; denn wahrlich, eben *so 'was* hat noch Niemand gehört. — »Freylich befriedigte dieser, in seiner Art einzige »Künstler mit Einer Akademie das hiesige Publicum »nicht, und so gab er denn in einem Zeitraum von »sechs Wochen *eilf* Akademien, theils in der *Scala*, »theils im *Theatro Carcanes*. Besondern Beifall erhielten seine Variationen, betitelt: *le Streghe*, (die »Hexen,) über einen, hier sehr beliebten Hexentanz, »aus weil. Süssmayers meisterhafter Musik zum »Ballete, die *Zauberschwestern von Beneventerwald*. »Diese Variationen sind eben so meisterhaft, als originell.«

Man wird aus all diesem nicht ohne Interesse ersehen, dass Pag. grade all die nämlichen Wunder, welche zu leisten er nur als langwierig eingekerkerter Carbonaro gelernt haben soll, schon vor sechzehn Jahren verrichtete und, wie es scheint, grade in denselben Tonstücken anbrachte, in welchen er sie uns auch jetzt noch zu Gehöre bringt, — sondern es verliert überhaupt die ganze Sage, als sei ein langjähriger Kerker Paganini's hohe Schule gewesen, alle Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, dass es ziemlich schwer zu verstehen ist, wie ein Mensch, im Jahr 1784 geboren, Zeit gefunden haben soll, eines Capitalverbrechens wegen verurtheilt worden und viele Jahre lang eingekerkert gewesen zu sein, — und dennoch schon im Jahr 1813, also im Alter von kaum 29 Jahren, sich durch ganz Italien als den ersten Violinspieler seiner Zeit bekannt gemacht zu haben. —

GW.

als lebenslustig, vielleicht auch etwas leichtsinnig denkt, was besonders in Hinsicht des hohen Spieles zu jener Zeit der Fall gewesen seyn soll. *Paganini* selbst fand es für nöthig, da ihm jene Gerüchte zu Ohren kamen, schon zu Wien sich gegen diese lieblosen, kränkenden, injuriösen Andichtungen öffentlich zu erklären; allein es scheint für das grössere Publikum beinahe unmöglich, sich von der einmal gefassten Lieblingsidee zu trennen, „er könne seine grosse Kunstfertigkeit nur in Kerkern, seiner persönlichen Freiheit beraubt, erlangt haben."

Denn noch heute, bey jedem Vortrage auf der *g*-Saite, erzählt der entzückte Zuhörer seinem Nachbar, dass *Paganini* alle seine Kunstfertigkeit nur seinem hartherzigen, grausamen Kerkermeister verdanke, der ihm verweigert, die drei höheren Chorden, die ihm nach und nach von der Geige gesprungen waren, wieder zu ersetzen, wodurch er sich nur auf die tiefe *g*-Saite reducirt sah, und auf solche Weise auf derselben zu einer solchen ungeheuren Fertigkeit gelangte.

All dieses klingt freilich gar schauerlich und romantisch; ich bedaure aber, nach *Paganini's* Erzählung, die ich aus seinem eigenen Munde gehört, Jenes ebenfalls für ein Mährchen erklären zu müssen. Die Idee, auf der *g*-Saite ganze Tonstücke auszuführen, ist eigentlich nicht von ihm, und ihr Ursprung trägt einen viel heiterern Charakter. Die Erfinderin war die Schwester Napoleons, die Prinzessin Elise, Herzogin von Toskana. — *Paganini* verliebte sich zu Toscana, wo er angestellt war, in eine Dame von Hofe. Durch einen musikalischen Scherz suchte er derselben seine Leidenschaft zu erkennen zu geben, indem er eine Sonate für die *g*- und *ē*-Saite componirte, welche das Gespräch zweier Liebenden ausdrücken sollte. Das tiefere *g* war der Mann, die hohe *ē*-Saite die Geliebte. Die mu-

sikalische Unterredung fand bey der Auserwählten, so wie bei Hofe, grossen Beifall, und die Prinzessin *Elise* forderte *P.* auf, nun einmal auch als Mann allein und in kräftigeren Tönen zu sprechen. Sein Genie ergriff diese Idee mächtig und von nun an führte er, mit dem grössten enthusiastischen Beifall der entzückten Zuhörer, ganze Tonstücke auf der *g*-Saite aus, deren Erfindung eben so ergreifend, als die Ausführung bezaubernd ist. *)

Diese treue Darstellung jener einzigen Thatsache möge hinreichen, um die Leser, welche *Paganini* nicht persönlich kennen, von der Idee zurück zu bringen, als sey er

> Ein Geist aus finstere Regionen,
> Wo nur die Unglückseligen wohnen.

Bei näherer Bekanntschaft wurden sie das kindlichste Gemüth gefunden haben, da P. nur für seine Kunst und für seinen vierjährigen Knaben lebt, an dem er mit der grössten Liebe hängt.

Wollte man recht streng gegen ihn sein, so dürfte und könnte man ihm allerdings jetzt sehr grosse Liebe zum — Gelde vorwerfen, welche, bei seinem ungeheuern Einkommen, leicht als Geiz erscheinen dürfte; und doch verschwindet auch hier das Gehässige, wenn man bedenkt, dass er für sein noch unerzogenes Kind spart.

Paganini ist 1784 zu Genua geboren; seinen ersten musikalischen Unterricht erhielt er von einem ganz gewöhnlichen Geiger; die Ausbildung

---

*) Dass übrigens die erste Idee, ganze Tonstücke auf der *g*-Saite zu spielen, keineswegs weder von Pag. noch von der Prinzessin Elisa herrührt, ist bekannt genug, indem man die Sache schon bei Meistern weit früherer Zeiten findet. Beispielweise erinnere man sich nur des schönen *Adagio* aus c-moll ganz für die *g*-Saite allein, in Fiorillo's Violinschule.

GW.

seines Talentes verdankt er sich allein.*) Seinen Körper richtete ein sehr berühmter italiänischer Arzt beinahe zu Grunde, der, seine Krankheit nicht erkennend, ihn falsch behandelte. Den letzten Unfall, der seinen ohnedies schwächlichen Körper noch mehr zerstörte, erlitt er vor Kurzem, wenn ich nicht irre, in Prag, wo er, an Zahnschmerzen leidend, durch das unvorsichtige Herausziehen eines Zahnes an der unteren Kinnlade verletzt wurde und dadurch alle unteren Zähne verlohr, ein Umstand, der auf sein körperliches Wohlbefinden den nachtheiligsten Einfluss haben musste.

So viel über *Paganini* als Mensch; das Nähere gehört in seine Lebensbeschreibung.

Guhr.

---

*) In der Frankfurter O. P. A. Zeitung, welche über Paganini mehrere interessante Artikel, und namentlich viel sehr schön Gedachtes und Empfundenes von I. B. Rousseau geliefert hat, hat ein dort wohnender Freund des Künstlers, Hr. L. Caselle, folgendes als Berichtigung bekannt machen lassen: »Paganini ist nicht der Sohn eines Musikers, son»dern eines Kaufmanns. Sein erster Lehrer war der »seiner Zeit berühmte Violinist Costa, der in dem »Knaben die Keime eines grossen Talents erken»nend, mit aller Zärtlichkeit eines Vaters der Pflege »desselben sich unterzog, wodurch der Irrthum »veranlasst worden seyn mochte.«

GW.

Recension.

Eutonia, eine hauptsächlich **pädagogische Musik-Zeitschrift**, für Alle, welche lehrend oder leitend die Musik in Schulen und Kirchen zu fördern haben oder sich auf ein solches Amt vorbereiten; herausgegeben, in Verbindung mit mehrerern Musikdirectoren, Cantoren, Organisten und Musiklehrern an Universitäten, Gymnasien und Schullehrer-Seminarien Deutschlands, von *Johann Gfr. Hientzsch*, Oberlehrer am Königl. evangel. Schullehrer-Seminar zu Breslau.*) Ersten Bandes erstes — zweites — drittes Heft. Breslau 1828 und 1829.

Zu haben bei dem Herausgeber, auf allen Königl. Preuss. und fürstlich Turn und Taxischen Postämtern, so wie in allen Buch- und Musikhandlungen durch Herrn Herbig in Leipzig.

Obgleich wir an guten Zeitschriften für Musik durchaus keinen Mangel haben, so war doch eine solche, wie die vorliegende, deren Bestimmung es ist, die Musik **bloss als Gegenstand der Erziehung und des Unterrichts** zu behandeln, namentlich als Lehrgegenstand in Schulen, als Mittel zur Bildung und Veredlung des Menschen, ein wahres dringendes Bedürfniss. Denn soll der gute Geist für die Musik, der in den letzten Jahrzehnten fast in ganz Deutschland erwacht ist, und welcher den Werth der Tonkunst als allgemeines Bildungsmittel richtiger aufgefasst und sie als einen Hauptlehrgegenstand in die Schule verpflanzt hat, nicht wieder ersticken, soll der Eifer für religiose Musik nicht wieder erkalten, ohne segensreiche Früchte zur Reife gebracht zu haben, dann bedarf er einer festen Begründung; und diese herbeyführen, will die Eutonia. Jeder der die Musik für etwas mehr hält als bloses Mittel zur Unterhaltung und sich die Zeit angenehm zu vertreiben, wird daher auch Hrn. Hientzsch für die Herausgabe einer solchen pädagogisch-musikalischen Zeitschrift, in der Art und für diesen Zweck wir bis jetzt noch keine gehabt haben, Dank wissen.

Die Hauptgegenstände, über welche diese Musik-Zeitschrift sich verbreitet, sind, 1) Geschichte der Musik; 2) Theorie der Musik, insbesondere Harmonielehre und Contrapunkt; 3) Gesang; 4) der Choral, nebst der musikalischen Liturgie oder Agende; 5) Orgel und Orgelspiel; 6) Ueber die Erlernung einiger anderer Instrumente, (Clavier, Geige, Flote, Posaunen etc); 7) Ueber Prüfungen in der Musik; 8) Biographieen; 9) Nachrichten und Berichte; 10) Lesefrüchte und Miscellen.

*) Vergl. Cäcilia, IX. Bd. S. 181. *d. Red.*

Diese 10 Rubriken bilden 3 Hauptabtheilungen, deren erste Abhandlungen, Aufsätze über Gegenstände aus den 7 ersten Rubriken, enthält; die zweite Anzeigen und Beurtheilungen über alles neu Herausgekommene, in das Gebiet der Musik Gehörige; die dritte endlich die drei zuletzt genannten Rubriken.

In diesen, den ersten Band ausmachenden 3 vorliegenden Heften finden sich folgende Aufsätze, 1) Zweck, Plan und Inhalt der Eutonia. 2) Geschichtliche Uebersicht des Wichtigsten, was für die Ausbildung der Tonkunst und ihrer Wissenschaft, vorzüglich der Harmonielehre, des Contrapunkts etc. seit der christlichen Zeitrechnung geschehen ist. 3) Ueber den Standpunkt unsers jetzigen Musikunterrichts und unserer Methoden, von Carl Gottfried Webner. 4) Ueber schwere oder selten vorkommende Choral Melodien, nebst Andeutungen zu einer Kirchen-Musik-Wissenschaft, oder Kunde. 5) Der Gesangunterricht in Schulen. 6) Uebersichtliche Geschichte des Wichtigsten, was für die Ausbildung der Tonkunst und ihrer Wissenschaft, vorzüglich der Harmonielehre und des Contrapunkts, so wie des Kirchengesangs, um die Zeit der Reformation, besonders von Deutschen, geschehen ist. (Fortsetzung des zweiten Aufsatzes.) 7) Ueber die Schwierigkeiten, die Verfasser der alten Choral Melodien zu bestimmen, v. C. F. Becker, Organisten in Leipzig. 8) Ueber den richtigen musikalischen Vortrag, von M. F. Hahler, Lehrer und Director der Musik am Pädagog zu Züllichau. 9) Fortsetzung des 5ten Aufsatzes, der Gesang-Unterricht in Schulen. 10) Entgegnung auf den Aufsatz Nro. IV. Ueber schwere oder selten vorkommende Choral Melodieen, nebst einem kurzen Vorworte vom Herausgeber, über Gegenaufsätze im Allgemeinen. 11) Von den Choral-Zwischenspielen, nebst 1 1/2 Bogen Notenbeispiele dazu.

Ausser diesen Aufsätzen, enthält der erste Band 26 Recensionen; die Lebensbeschreibungen von Christian Benjamin Klein, Cantor zu Schmiedeberg in Schlesien, — von Ernst Florens Friedrich Chladni, — und von Friedrich Wilhelm Berner, Nachrichten über Musikfeste, und Bekanntmachungen, — Lesefrüchte.

Aus dieser Uebersicht des Inhaltes des ersten Bandes der Eutonia wird man den Geist derselben zu beurtheilen im Stande seyn. Ref. enthält sich daher des weiteren Urtheils, bemerkt nur, dass die hier gegebenen Aufsätze viel Wahres und Beherzigungswerthes enthalten, dass die Recensionen belehrend abgefasst sind, und die Biographieen viel Interessantes und Bildendes darbieten.

Mögen alle Musikdirectoren, Cantoren, Organisten, Lehrer der Musik, so wie alle, welche auf Kirchen und Schulen Einfluss haben, diese Zeitschrift nicht ungelesen lassen, und zum fernern Gedeihen derselben nach Kräften beytragen.

Chr. Heinr. Rink.

Göthe
über die Musik.*)

Wenn nach jenem schönen Worte, Held und Dichter vereint zur Nachwelt wandern, so gilt dies in noch höherem Grade von dem Dichter und Sänger. Die Muse selbst hat sie verbunden, einer lebt und wirkt nur für den andern, und schnell straft sich an beiden Vergessenheit dieses heiligen Wechselverhältnisses. Nur die Gedichte leben unsterblich, welche den Zauber der Tonkunst athmen, und im Munde des Volkes sich gleichsam in einen gemeinsamen Besitz jedes edlern Gemüthes verwandeln, und umgekehrt, was ist Musik ohne dichterische Fülle und Belebung! —

Kein Dichter aller Zeiten hat dies tiefer erkannt, als unser hoher Altmeister Göthe. Mag auch seine poetische Kraft von Anfang mehr den Gesetzen der bildenden Kunst gehuldigt haben, als dem lyrischen Gefühlleben, dennoch welch' einen Reichthum herrlicher, sangbarer Empfindung entdecken wir bei jedem Schritte in seinen Schöpfungen! Wer ist so sehr Fremdling in denselben, dass es einer Namhaftmachung seiner unübertrefflichen Lieder und Balladen, an deren Composition so viele vortreffliche Talente sich geübt, bedürfte? Und so sind beide,

*) Vergl. Plato über die Musik, Cäcil. B. VIII, S. 69, und Jean Paul über Musik, VIII, 125.

Worte und Töne, der Stolz und die Freude des Volkes. An ihnen erwärmt sich die Jugend, und das Alter, indem es sie geniesst, scheint verjüngt.

Wenden wir jetzt unser Auge auf die Werke seiner allerletzten Periode. Auf eine überraschende Weise findet sich hier öfters die tiefe Bedeutung, die Allgewalt und Heiligkeit der Tonkunst anerkannt. Göthe, so liegt es am Tage, fühlt sich, nach Gesinnung und Neigung, im Alter gleich stark, und sogar mehr, als früher, von Musik angezogen. Ja, wir begegnen hier Aussprüchen, welche an den Ernst und die Begeisterung der altpythagoreischen und platonischen Ansicht erinnern. So wird in der jüngst zuerst bekannt gewordenen Novelle (Werke, Ausg. letzter Hand, Bd. 15, S. 330,) der grimmige Löwe durch das Flötenspiel eines kleinen Knaben gebändigt. Herrlich ist dessen Gesang:

»Aus den Gruben, hier im Graben
Hör ich des Propheten Sang;
Engel schweben, ihn zu laben,
Wäre da dem Guten bang?
Löw' und Löwin hin und wieder,
Schmiegen sich um ihn heran;
Ja, die sanften, frommen Lieder
Haben's ihnen angethan. —
Und so geht mit guten Kindern
Seliger Engel gern zu Rath,
Böses Wollen zu verhindern,
Zu befördern gute That.
So beschwören, fest zu bannen
Lieben Sohn an's zarte Knie
Ihn, des Waldes Hochtyrannen,
Frommer Sinn und Melodie.«

So bezwang Orpheus einst den Höllenhund, so rieth Pythagoras, durch Musik das Wilde, Zuchtlose in der Seele zu bezähmen.

Aber am treffendsten gibt sich die erhöhte Ansicht des Dichters in seiner neuesten Hervorbringung, der gedankenreichen Frucht des jugendlichsten Greisenalters, der zweiten Ausgabe von **Wilhelm Meister's Wanderjahren**, kund.

Im zweiten Bändchen (Werke, Bd. 22,) führt uns der Dichter in eine wundersam geordnete Erziehungsanstalt. Das grosse Werk der Menschenbildung wird dort von hocherleuchteten Vorstehern gefördert, indem sie als Ziel derselben vor allen die **Ehrfurcht** betrachten, deren es wieder drei Arten gibt. Aus diesen entwickelt sich bei den Zöglingen Religion, Lebensklugheit und Charakter; und das Hauptbildungsmittel ist **Musik**. »Bei uns,« sagen jene Männer, »ist der Gesang die erste Stufe »der Ausbildung; alles andere schliesst sich daran, »und wird dadurch vermittelt. Der einfachste Ge»nuss, so wie die einfachste Lehre werden bei uns »durch Gesang belebt und eingeprägt, ja selbst was »wir überliefern von Glaubens- und Sittenbekenntniss, »wird auf dem Wege des Gesangs mitgetheilt. — »Wir haben die Musik unter allem Denkbaren zum »Element unserer Erziehung gewählt; denn von ihr »laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten.« Auch **Instrumentalmusik** wird in dieser Anstalt geübt. Aber die Misstöne der Anfänger sind in gewisse Einsiedeleien verwiesen, wo sie niemand zur

Verzweiflung bringen, »denn, heisst es, ihr werdet »selbst gestehen, dass in der wohleingerichteten »bürgerlichen Gesellschaft kaum ein trauriger Leiden »zu dulden sei, als das uns die Nachbarschaft eines »angehenden Flöten- oder Violinspielers aufdringt.« — Bald darauf erschallt ein allgemeiner Chorgesang der Knaben, wozu jedes Glied an seinem Theile freudig, klar und tüchtig zustimmt, den Winken des Regelnden gehorchend. Dieser überrascht jedoch öfters die Singenden, indem er durch ein Zeichen den Chorgesang aufhebt, und irgend einen einzelnen Theilnehmenden, ihn mit dem Stäbchen berührend, auffordert, sogleich allein ein schickliches Lied dem verhallenden Ton, dem vorschwebenden Sinne anzupassen. Schon zeigten die meisten viel Gewandtheit; einige, denen das Kunststück misslang, gaben ihr Pfand willig hin, ohne gerade ausgelacht zu werden. Es ist nur ein geistreiches Spiel, das hier dargestellt wird. Und dennoch ergibt sich darin die bedeutendste Annäherung an die Chöre, welche Platon zur Bildung und Erholung der jungen Bürger seines idealen Staates anordnet.

In der Folge wird auch der Instrumentalmusik gedacht. Man feiert in der pädagogischen Anstalt ein Fest, und führt den Gast, welches eben der wandernde Wilhelm ist, der dort seinen Felix unterbringt, und zugleich über Jedwedes sich belehrt, zum Bezirk der Instrumental-Musik. »Dieser, an »die Ebene grenzend, zeigte schon freundlich und »zierlich abwechselnde Thäler, kleine, schlanke »Wälder, sanfte Bäche, an deren Seite hie und da

»ein bemooster Fels hervortrat. Zerstreute, um-»buschte Wohnungen erblickte man auf den Hügeln, »in sanften Gründen drängten sich die Häuser näher »aneinander. Jene anmuthig vereinzelten Hütten »lagen so weit auseinander, dass weder Töne noch »Misstöne sich wechselseitig erreichen konnten. Sie »näherten sich sodann einem weiten, ringsumbauten »und umschatteten Raume, wo Mann an Mann ge-»drängt mit grosser Aufmerksamkeit und Erwartung »gespannt schienen. Eben als der Gast herantrat, »ward eine mächtige Symphonie aller Instrumente »aufgeführt, deren vollständige Kraft und Zartheit er »bewundern musste. Dem geräumig erbauten Orche-»ster stand ein kleineres zur Seite, welches zu beson-»derer Betrachtung Anlass gab. Auf demselben befan-»den sich jüngere und ältere Schüler; jeder hielt »sein Instrument bereit, ohne zu spielen; es waren »diejenigen, die noch nicht vermochten, oder nicht »wagten, in's Ganze zu greifen. Mit Antheil be-»merkte man, wie sie gleichsam auf dem Sprunge »standen, und hörte rühmen: ein solches Fest gehe »selten vorüber, ohne dass ein oder das andere »Talent sich plötzlich entwickele.«

»Da nun der Gesang zwischen den Instrumenten »sich hervorthat, konnte kein Zweifel übrig bleiben, »dass auch dieser begünstigt werde. Auf eine Frage »sodann, was noch sonst für Bildung sich hier freund-»lich anschliesse, vernahm der Wanderer: Die D i c h t-»k u n s t sei es, und zwar von der l y r i s c h e n Seite. »Hier komme Alles daraus an, dass beide Künste, »jede für sich, und aus sich selbst, dann aber gegen

»und miteinander entwickelt werden. Die Schüler »lernen eine, wie die andere, in ihrer Bedingtheit »kennen; sodann wird gelehrt, wie sie sich wechsel»weise bedingen und wieder wechselseitig befreien.»

»Der poetischen Rhythmik stellt der Tonkünstler »Tacteintheilung und Tactbewegung entgegen. Hier »zeigt sich aber bald die Herrschaft der Musik »über die Poesie. Denn wenn diese, wie billig »und nothwendig, ihre Quantitäten immer so rein, »als möglich, im Sinne hat, so sind für den Musiker »wenig Sylben entschieden lang oder kurz; nach Be»lieben zerstört dieser das gewissenhafteste Verfahren »des Rhythmikers, ja verwandelt sogar Prosa in »Gesang, wo dann die wunderbarsten Möglichkeiten »hervortreten, und der Poet würde sich gar bald »vernichtet fühlen, wüsste er nicht von seiner Seite »durch lyrische Zartheit und Kühnheit dem Musiker »Ehrfurcht einzuflössen, und neue Gefühle, bald in »sanftester Folge, bald durch die raschesten Ueber»gänge, hervorzurufen. — Die Sänger, die man hier »findet, sind meist selbst Poeten.«

Die Wohnungen der Musiker sind an Schönheit und Raum keineswegs denjenigen zu vergleichen, welche Mahler, Bildhauer und Baumeister bewohnen. Man erwiedert auf Wilhelm's Frage deshalb, dies liege in der Natur der Sache. »Der Musiker müsse »immer in sich selbst gekehrt seyn, sein Innerstes »ausbilden, um es nach aussen zu wenden. Dem »Sinne des Auges hat er nicht zu schmeicheln. Das »Auge bevortheilt gar leicht das Ohr, und lockt »den Geist von innen nach aussen.« —

Gewiss verkennt Niemand, in diesen Aussprüchen Göthe's, manchen Anklang an uralte, ja Platonische Sätze. So in dem Vorrange, welcher der lyrischen Poesie bei dem Bildungsgeschäfte zuerkannt wird, und besonders in der Ausscheidung alles dramatischen Darstellens, wegen seiner Lüge und Unwahrheit, und wegen der gewissenlosen Wirthschaft, welche, nach einer hier angeknüpften geistreichen Bemerkung, das Theater mit dem rechtlich erworbenen Hab' und Gute der übrigen verschwisterten Künste treibt. »Das Theater hat einen zweideutigen Ursprung, bemerkt Göthe, den es nie ganz, weder als Kunst, noch Handwerk, noch als Liebhaberei, verläugnen kann.« — Wie sehr auch solche Aeusserungen mit früheren, ja eigentlich mit der ganzen Richtung nicht nur der **Lehrjahre W. Meister's**, sondern des eignen Lebenslaufs unseres Dichters, wie er selbst hier fast rührend eingesteht, im Widerspruche begriffen sind; — ihre Wahrheit springt in die Augen. Dichtkunst und Musik haben durch eitles Schaugepränge zu allen Zeiten die nachtheiligsten Einflüsse empfunden, und sahen wir nicht in der allernächsten Vergangenheit in dem Vorwalten seichter, wollüstiger Manieristen über echte Tiefe und grossartigen Ernst die furchtbarste Barbarei hereinbrechen? — Ja, ist denn nicht der Grund und Anfang der Entkräftung und des nicht zu längnenden Sinkens unsrer Poesie eben da zu suchen, woher man sonst Jugend und Kraft für sie erhoffte, auf der entweihten Bühne? — Lasst uns jedoch nicht verzweifeln. Noch lebt in tausend und tausend Seelen eine reine Flamme, und vielleicht lässt

ein günstiges Geschick bald eine neue Morgenröthe der Kunst und Schönheit über unser theures Vaterland aufgehen, auf dass es nicht seinen Söhnen, noch den unterdessen rühmlich strebenden Nachbarn im Westen und Norden zum Hohn werde. —

Sicher und gross, wie ein Göttermund, spricht hier Göthe das Verderben aus. Der Lebenspunkt der Poesie, die L y r i k, liegt in der Gegenwart darnieder, die Quellen ihres Wachsthumes sind vertrocknet. Hier, wo Dichtkunst mit der Musik sich innig berührt, wird sie zugleich am fähigsten seyn, in den Gemüthern Kraft und Bildung zu fördern. Ohne Lyrik ist alles Dichten und Gestalten wenig mehr, als ein zweckloses Spiel der Phantasie, als die vom Winde verwehten Blätter in Sibyllen's Grotte, die Niemand zu belehren noch zu trösten vermögen. Dadurch sind die Dichter des Alterthums so einzig und gross, dass überall das ganze menschliche Daseyn, rege und lebendig, sich in ihnen spiegelt. Auch Homer bewegt das Gemüth, und wahrlich, obgleich ein Epiker, nicht am wenigsten unter allen Hellenen. Er wirkt durch die tiefreligiöse Ansicht, die seinen heitern Bildern erst den rechten Hintergrund gibt, und so muss denn alle Poesie und Musik einen Ideal-Gehalt, ein Wirkliches und Dauerndes zugleich, verhüllen und offenbaren.

Verbinden wir damit ein Paar e i n z e l n e B e m e r k u n g e n, welche Göthe am Schlusse des angeführten Bändchens hinzufügt.

»Musik im besten Sinne,« sagt er S. 227, »be-»darf weniger der Neuheit; ja vielmehr, je älter »sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt »sie. — Die Würde der Kunst erscheint bei der »Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen »Stoff hat, der abgerechnet werden müsste. Sie ist »ganz Form und Gehalt, und erhöht und veredelt »Alles, was sie ausdrückt. — Die Musik ist heilig »oder profan. Das Heiligste ist ihrer Wür-»de ganz gemäss, und hier hat sie die »grösste Wirkung auf das Leben, welche »sich durch alle Zeiten und Epochen »gleich bleibt. Die Profane sollte durchaus »heiter seyn. — Eine Musik, die den heiligen und »profanen Charakter vermischt, ist gottlos, und eine »halbschürige, welche schwache, jammervolle, er-»bärmliche Empfindungen auszudrücken Belieben »findet, ist abgeschmackt. Denn sie ist nicht ernst »genug, um heilig zu seyn, und es fehlt ihr der »Hauptcharakter des Entgegengesetzten: die Hei-»terkeit.« —

Diese Bemerkung bewährt sich, genauer betrachtet, an jedem grossen Setzer, besonders aber an Mozart. Er ehrte vor allen die heitere Muse. Erfreuliche Befriedigung ist das Ziel, welches er sich vorsetzt und allemal erreicht. Alle Leidenschaften durchglühen seine Tondichtungen, Hass und Liebe, den wildesten Jubel nicht ausgeschlossen, noch den tiefsten Jammer, die herzzerreissende Klage. Dies besteht sehr wohl mit jener Göthischen Heiterkeit. Aber nicht heiter, sondern verworren und verletzend

wirken jene, welche zwar einen Hexenbrei zu mischen, nicht aber den fürchterlichen Zauber auch wieder zu lösen verstehen, vor allen aber diejenigen, welche entweder an unedle, undichterische Gegenstände Zeit und Kraft verschwenden, oder im Gebrauche der Mittel nicht Ziel noch Mass beachten, die weltlichen Tand in die Kirche, und auf die Bretter welke Virtuosen-Lorbeeren bringen, statt der frischgebrochenen Blüthe der Musen. —

Sahen wir in dem Vorhergehenden die Würdigkeit, die heiligende Gewalt der Musik von dem dichteu den Geistesbruder Platon's auf das treffendste anerkannt, so erfreut es noch besonders, ihre tröstende Kraft von dem Dichter in dieser jüngsten Schöpfung eindringlicher, als je vorher gepriesen zu finden. Wie schön ist in der Erzählung, der Mann von funfzig Jahren, der Moment, wo der durch Liebe zum Tode verletzte und gereizte Flavio sein starres Elend in den Zeilen ausspricht:

»Ein Wunder ist der Mensch geboren,
»In Wundern ist der irre Mensch verloren;
»Nach welcher dunkeln, schwer entdeckten Schwelle]
»Durchtappen pfadlos ungewisse Schritte?
»Dann in lebend'gem Himmelsglanz und Mitte
»Gewahr, empfind' ich Nacht und Tod und Hölle.«

»Hier nun konnte die edle Dichtkunst abermals »ihre heilenden Kräfte erweisen. Innig verschmolzen »mit Musik, heilt sie alle Seelenleiden aus dem »Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervor»ruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt.« Hilarie, die Freundin, aber noch von ihm nicht

Geliebte, in der Absicht, ihm Tröstliches zu erwiedern, setzt sich an den Flügel, und versucht Töne und Rhythmen zu jenen Zeilen, ohne sie zu finden. Dagegen entsteht ihr ein Gedicht, welches sie ihm zum Troste, und mit Erfolg sendet.

Wie reizend ist im Verlauf die Schilderung des Lago maggiore, wo in einem der Paläste auf den Inseln sich eine kleine Laute findet, welche ein heiterer Sänger dann zu allgemeiner Freude der Gegenwärtigen zu behandeln weiss. Besonders ist der wundersam klagende Gesang, den die Venetianischen Schiffer von Land zu See, von See zu Land erschallen lassen, von der ausserordentlichsten Wirkung. Dann singt er wieder den landenden Damen (es ist Hilarie, die mit einer schönen Witwe, der einst von Flavio Geliebten, reisct,) zu Liebe, sehnsüchtig jodelnd, heiter andringend von See her. Zuletzt, vom Gefühl hingerissen, hält sich der Jüngling nicht länger; er ermannte, er entschloss sich, auf seinem Instrumente kräftig prädulirend, uneingedenk seiner früheren wohlbedachten Schonung. Ihm schwebte Mignon's Bild mit dem ersten Zartgesang des holden Kindes vor. Leidenschaftlich über die Gränze gerissen, mit sehnsüchtigem Griff die wohlklingenden Saiten aufregend, begann er anzustimmen:

> Kannst du das Land, wo die Citronen blüh'n,
> Im dunkeln Laub — — —

Hilarie stand erschüttert auf und entfernte sich, die Stirne verschleiernd, — Hilarien folgte der ver-

worrene Jüngling, Wilhelmen zog mehr die besonnene Freundin hinter beiden drein. Und als sie nun alle viere im hohen Mondschein sich gegenüber standen, war die allgemeine Rührung nicht mehr zu verhehlen. Die Frauen warfen sich einander in die Arme, die Männer umhalseten sich, und Luna ward Zeuge der edelsten, keuschesten Thränen. —

Es ist kein Zweifel, wer so die Gewalt der Töne schildert, der hat nicht blos sie oft empfunden, nein, seine Seele umschliesst deren eine Fülle. Sind doch Dichtkunst und Musik innig verbündet!

Und so erkennen wir hier wiederum praktisch an dem grossen Dichter, was er oben als Ueberzeugung aussprach. Auch ihm hat die Tonkunst ihren Zauberkelch gereicht, hat ihre süssen Träume in schweren Stunden ihm auf's Haupt gesenkt, wie er in der dritten Elegie seiner Trilogie der Leidenschaft »Aussöhnung« so ergreifend bekennt.

»Trüb ist der Geist, verworren des Beginnen;
»Die hehre Welt, wie schwindet sie den Sinnen!
»De schwebt hervor Musik mit Engelschwingen
»Verflicht zu Millionen Tön' und Töne,
»Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
»Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
»Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
»Den Götterwerth der Töne wie der Thränen.«

D.

Die Accademia Filarmonica in Rom, und über Paesiello's Passionsmusik.

Von
G. L. P. Sievers.

Die vornehmste der Römischen musikalischen Akademien, deren Mitglieder eine geschlossene Gesellschaft bilden, Statute haben und ihre Aufführungen, zu welchen, im Wege vorher unentgeltlich ausgetheilter Billette, der Zutritt gestattet wird, öffentlich halten, heisst *Accademia Filarmonica Romana.*

Die drei Sommermonate ausgenommen, versammeln sie sich, im übrigen Theile des Jahrs, monatlich zwei-, mitunter auch dreimal und führen grosse Opern, auch (in der Fastenzeit) Oratorien, unter vollständiger Orchesterbegleitung, auf. Einzelne Gesangstücke werden nie gegeben.

Die merkwürdigsten Productionen im vergangenen Winter *) sind der Moses von Rossini, und die bekannte Passion von Paesiello gewesen. Ersterer ist in Deutschland zur Gnüge bekannt; von letzterm weis man dort eben nicht mehr, als das sein sollende Bonmot des verstorbenen Reichardt, dessen sich freilich auch nur die älteren musikalischen Literatoren noch erinnern dürf-

*) Verspatet. *d. Rd.*

ten: das Paesiellosche Leiden Christi drücke alles aus, nur nicht das Leiden Christi. Ich weis nicht, bis zu welchem Grade Reichardt, dessen eigne Opern selbst nur Reflexionen, nie aber Musik gewesen sind, den Ausdruck in der genannten *Passione di Giesu Christo* verfehlt gefunden haben mag; nur so viel ist mir bekannt, dass diese Composition, so wie ich sie in verschiedenen Italiänischen Städten, besonders zu öfteren Malen in den hiesigen Oratorien der *Chiesa Nuova*, gehört habe, einen eingreifenden Effect macht. Der Styl ist bedeutsamer, ernster, ja tragischer, als man es von den genialsten, aber auch leichtsinnigsten (oder besser, den leichtesten Sinn habenden) aller Italiänischen Componisten erwarten dürfte. Gleich die Introduction von Petrus (*Dove son, dove corro*, nebst der Arie *Giachè mi tremi in seno*), so wie die darauf folgende Arie der Magdalena: *Vorrei dirti il mio dolore*, geben davon einen Beweis. Im Schlusschore der ersten Abtheilung: *Di qual sangue, o mortale, oggi fa d'uopo*, und dem Schlussquartette der zweiten: *Compisti il tuo delitto*, herrscht durchaus mehr thätige Wahrheit, als passive Schönheit. Hier in Rom steht dies Oratorium in grossem, fast klassischem Ansehn: der Text ist eigens von Metastasio, einem gebornen Römer, und die Musik ebenfalls eigens von Paesiello, zur Zeit seines glänzendsten hiesigen Beifalls, für die Oratorien der neuen Kirche geschrieben worden. Letztere führt diese Composition jedesmal jährlich am Passionssontage, zum Schlusse der Oratorien, auf.

Was die Ausführung der *Accademici Filarmonici Romani* im Allgemeinen betrifft; so ist so viel gewiss, dass sie alle ähnlichen Leistungen der Art des Auslandes, selbst des übrigen Italiens, bei weitem hinter sich lässt: Rom besitzt unstreitig die glänzendsten Gesangdilettanten der musikalischen Welt. Dennoch hört man es ihren Productionen an, dass sie von Dilettanten kommen; jene Ruhe, jenes Bewusstsein, jener Handwerksmechanismus, welche sich allein der Künstler vom Metier zu eigen gemacht haben kann, fehlen, dagegen zeigen sich von allen Seiten Ungewissheit, Schwanken, Herumtappen, vor allem der Mangel an Bewusstsein und die vollkommene Ueberzeugung des Gelingens. Letztere, der Hebel jeder Kunstleistung und allein im Stande, diese, nicht wie eine Schwergeburt, sondern auf dem natürlichsten Wege, ins Leben zu fördern, kann, ihrem Wesen nach, nur von eigentlichen ausübenden Künstlern besessen werden. Dagegen müssen die Productionen der Dilettanten, selbst wenn ihnen, als solchen, die höchste Vollendung eigen ist, stets aussehen, oder sich anhören lassen, als wenn sie nicht wahr wären. Dazu kömmt, dass die mehr oder mindere Virtuosität dieser Dilettanten, besonders der Frauen, durch den Dämon, der das Menschengeschlecht von heut zu Tage mit Fäusten schlägt, gelohnt wird, nämlich durch den Parteigeist. Ich will nicht eben behaupten, dass dieser sich so furchtbar zeige, je nachdem ein oder das andere Mitglied zu den *Pellegrini bianchi*, oder *Neri*, oder zu den *Carbonari* oder zu Päbstlichgesinnten gehöre, ja ich weis, oder glaube nicht

ten: das Paesiellosche Leiden Christi drücke **alles** aus, nur nicht das Leiden Christi. Ich weis **nicht**, bis zu welchem Grade Reichardt, dessen **eigne** Opern selbst zur Reflexionen, nie aber Musik **gewesen** sind, den Ausdruck in der genannten *Passione di Giesu Christo* verfehlt gefunden haben **mag**; nur so viel ist mir bekannt, dass diese **Composition**, so wie ich sie in verschiedenen Italiänischen **Städten**, besonders zu öfteren Malen in den hiesigen **Oratorien** der *Chiesa Nuova*, gehört habe, einen **eingreifenden** Effect macht. Der Styl ist bedeutsamer, **ernster**, ja tragischer, als man es von den **genialsten**, aber auch leichtsinnigsten (oder besser, **den** leichtesten Sinn habenden) aller Italiänischen **Componisten** erwarten dürfte. Gleich die Introduc- tion von Petrus (*Dove son, dove corro*, nel der Arie *Giachè mi tremi in seno*), so wie darauf folgende Arie der Magdalena: *Vo rei il mio dolore*, geben davon einen Bew Schlusschore der ersten Abtheilung: *Di gue, o mortale, oggi fa d'uopo*, un quartette der zweiten: *Compisti* herrscht durchaus mehr thätige V Schönheit. Hier in Rom s grossem, fast klassischem eigens von Metastasio, ein die Musik ebenfalls eigen **seines** glänzendsten hiesig **torien** der neuen Kirche g **tere** führt diese Composit Passionssontage, zum Schlusse

Was die [illegible]

[illegible] sto [illegible] nen [illegible] ren, [illegible] Male [illegible] hängig [illegible]

[illegible] Wie die [illegible] en, so bil- [illegible] so furcht- [illegible] weniger, als [illegible] Eifersucht mit [illegible] ntlich nicht selten [illegible] Gefällt nämlich [illegible] ist das Grundes ge- [illegible] cht, um dem Sänger D. [illegible] elchen letztern ihrerseits [illegible] t's denn allenthalben *tout* [illegible]

[illegible] es dem Deutschen Publicum nicht [illegible] nehmen sein, dass die *Accademici* [illegible] *ani* bei Wiedereröffnung der Ak- [illegible] September Haydn's Schöpfung [illegible] en. Ich weiss nicht, ob man sich dar- [illegible], oder traurig werden soll." Es ist nicht [illegible] chemals eine närrische Kunstphilosophie [illegible] t, dass es absolute Kunstwerke gibt, wel- [illegible] len Zeiten und allen Völkern gefallen müs- [illegible] wahrer ein Kunstwerk ein solches ist und

einmal, dass wirklich Leute vorbanden sind, welche im Ernste solche Parteien bilden; aber das ist mir bekannt, dass es hier, wie überall, Narren gibt, welche die Schönheit des weiblichen Gesanges nach der Schönheit des Mundes, aus welchem er ertönt, nach der Weisse der Zahne, welche dabei gezeigt werden, nach der Farbe und Grösse der Augen, welche, über das Notenblatt wegschielend, um ein *Brava* anflehen und nach der Form des Busens, welcher dabei gleichsam den Tact schlägt, abmessen. Ware man dabei mit sich selbst und der Sache einverstanden; so wüsste die Dilettantin, woran sie wäre und trate, fehlten ihr die obigen Erfordernisse, nicht auf. So aber versetzt sie den einen in den dritten Himmel, wodurch der andere aus Ekel den Krampf bekömmt. Daher hat die *Nobil Donna**) *Ciccolini* eben so viel

---

*) Was, wenn das Individuum abwesend ist, im Deutschen Herr oder Frau von, oder im Französischen *Monsieur* oder *Madame de*, heisst, kann im Italianischen nicht anders als mit *Nobil Donna* und *Nobil' Uomo* ausgedrückt werden. In der unmittelbaren Anrede sagt man: *Signor D.* (*Don*) und *Signora Donna*, wobei stets der Taufname folgt. Ist das Subject Herzog, Prinz (in diesen beiden Fallen gebuhrt ihm uberdem die *Eccellenza*), Graf oder Marchese, so wird es, in der unmittelbaren Anrede sowol, als in Abwesenheit, mit diesen Titeln benannt; die Frauen dagegen heisst man, in ihrer Abwesenheit, auch wol schlechtweg Donna Marianna, Donna Francesca, u. s. w. Die Sohne und Töchter der qualificirten Personen (*persone privilegiate* und *privilegiatissime*, jenes der niedere, dies der hohe Adel,) werden mittel- und unmittelbar Don oder Donna mit dem Taufnamen genannt. *Anmerk. d. Vf.*

Partisane, als die *Nobil Donna Navona.* Dies wäre allerdings eine Compensation; aber unglücklicherweise gleicht sie nichts aus, sondern gebiert nur desto grössern Kampf. So habe ich diese beiden armen Frauen oft noch banger und verzagter singen hören, als Künstlerinnen von Metier welche zum ersten Male auftreten und vom Gefallen ihr Engagement abhängig wissen.

Die Sänger sind nicht besser daran. Wie die Herren bei den beiden genannten Damen, so bilden die Frauen bei den Sängern eben so furchtbare Parteien und diese zittern nicht weniger, als jene. Ja, hier mischt sich sogar die Eifersucht mit in's Spiel, welche in Rom bekanntlich nicht selten einen blutigen Charakter annimmt. Gefällt nämlich der Sänger A. der Donna B., so ist das Grundes genug, dass Donna C. ihn auszischt, um dem Sänger D. ein Bravo zuzujauchzen, welchen letztern ihrerseits Donna B. auszischt. So ist's denn allenthalben *tout comme chez nous!*

Uebrigens dürfte es dem Deutschen Publicum nicht uninteressant zu vernehmen sein, dass die *Accademici Filarmonici Romani* bei Wiedereröffnung der Akademie im Monate September Haydn's Schöpfung aufgeführt haben. Ich weiss nicht, ob man sich darüber freuen, oder traurig werden soll. Es ist nicht wahr, was ehemals eine närrische Kunstphilosophie gelehrt hat, dass es absolute Kunstwerke gibt, welche zu allen Zeiten und allen Völkern gefallen müssen. Je wahrer ein Kunstwerk ein solches ist und

diesen Namen verdient, je mehr ist ihm der Stempel des Zeit- und Nationalgeistes aufgedrückt und kann und soll nur demjenigen Volke und derjenigen Zeit gefallen, unter welchem und in welcher es geschaffen worden ist. So ward die Poesie und Plastik der Griechen von ihnen unmittelbar *in succum et sanguinem* vertirt und nicht blos mittelbar kritisirend genossen. Man stelle beide den neueren Nationen vor die Augen, und sie werden auch wissen, was sie zu bedeuten haben. Kann ein christliches Volk, welches in seiner Gottheit den Urbegriff aller Vollkommenheit, zu einem moralischen Wesen verwirklicht, anbetet, an den Griechischen Göttern, welchen eine nur theilweise potentiirtere Menschheit innewohnt, an ihren Streitigkeiten unter einander, an ihren Einmischungen in die weltlichen Dinge, überhaupt an ihren Menschlichkeiten, Interesse nehmen? Und die Griechische Plastik, das heisst hier, die Darstellung der abstracten Form, wie kann die den neuern Völkern, welche ihrer physischen und moralischen Einhüllung wegen gar keine Kenntniss von Form haben, zusagen? Allerdings mag es erhabene Geister geben, welche, in ihrer moralisch-sittlichen Weltbürgerlichkeit, das All der Zeiten und der Orte umfassend, Grieche und Christ, Türk und Heide zu sein vermögen und zweitausend Jahre früher gelebt haben, als sie auf die Welt gekommen sind; solchen Geistern ist es gestattet, die Griechische Kunst zu geniessen, als wäre es die moderne. Aber, wenn von der Allgemeinheit, ja irdischen Ewigkeit eines Kunstwerks gesprochen wird, so hat damit nicht sein Eindruck auf einige wenige

Individuen, sondern auf die ganze Menschheit, angedeutet werden sollen. Die Deutsche Musik, um auf diese zurückzukommen, ist so durchaus ein Kunsterzeugniss des Nationalgeistes, dass, sie auf fremden Boden verpflanzen, ihr ganzes innere Wesen verkennen heisst. Besonders besitzen Haydn und Mozart, obgleich auf verschiedenem Wege, in ihren Schöpfungen eine, so von Grund aus von andern Nationen verschiedene Eigenthümlichkeit, dass sie sich wohl begnügen würden in der Heimath, wenn man sie dort nur haben wollte. Aber ***hinc illae lacrimae.*** Doch, das sind Odiosa, von denen ich nicht weiter reden will.

Uebrigens dürfte es für das Deutsche Publicum nicht uninteressant sein, die Statute, nach welchen sich diese Akademie unter sich selbst verwaltet, in ihrem Umfange kennen zu lernen. Aehnliche Deutsche Vereine, zu deren Bezeichnung man, statt der ersten Cardinalzahl die zweite nehmen und sie Entzweie nennen sollte, können aus dem Ernste und der Zweckmässigkeit, mit welchen diese Statute abgefasst sind, manches, um nicht zu sagen, vieles, zu besserer Organisation ihrer selbst, lernen. Ich will, der Kürze wegen, nur einige der hervorstechendsten Artikel hersetzen.

Gleich der erste heisst: *L'Accademia Filarmonica Romana è sotto la invocazione della SSma Vergine* (»die Akademie steht unter dem Schutze der Mutter Gottes«). Das ist löblich gedacht von der Akademie, denn die Furcht des Herrn (bekanntlich repräsentirt die Mutter Maria die ganze

Dreieinigkeit, also besonders Gott den Vater) ist der Weisheit Anfang. Wo aber möchte die Weisheit nothwendiger sein, als in einem Vereine, wo es auf Harmonie, also auf Einigkeit, ankömmt, Einigkeit, das nächste Erzeugniss der Weisheit? Diesem Grunde mag der Umstand zuzuschreiben sein, dass unter den Mitgliedern der Akademie weniger Streit und Eifersüchtelei zu herrschen scheint, als im Auslande, besonders im lieben Deutschland, wo bekanntlich die Dilettanten noch neidlscher sind als die ausübenden Künstler.

Zwei andere Artikel können nicht minder zum Heile der Akademie beitragen; jedes wirkliche Mitglied (es gibt auch Ehrenmitglieder, diese aber haben keine Obliegenheit gegen die Akademie, welche ihnen nichts, als die Erlaubniss, den Proben und Aufführungen beizuwohnen, ertheilt) muss entweder als Sänger, oder als Instrumentalist, einen gewissen Grad von Meisterschaft erreicht haben, welche letztere eine der Hauptbedingungen zu seiner Aufnahme in die Akademie wird, und darf, wenn er Sänger ist, keine Singpartie verweigern, es sei denn, dass bewegende Gründe, zum Beispiele, physisches Unvermögen, ihm die Ausführung derselben unmöglich machen.

Die aufzuführenden Musiken werden unverstükkelt, und so, wie sie der Componist geschrieben, ohne Einschiebsel und Ausbesserungen, vorgetragen und, wenn sich sonst nicht das absolute Misslingen widersetzt, mehrere Male, oft sechs- bis achtmal, wiederholt.

Jedes ordentliche Mitglied erlegt, beim Eintritt in die Akademie, 1 Scudo (1 Thaler, 10 Groschen, 10 Pfennige Sächs.) und dann jährlich 6 Scudi. Der Zutritt wird dem Publicum, wie sich von selbst versteht, unentgeltlich, und zwar vermittelst Billette gestattet, von deren Gesammtzahl, nach dem Locale abgemessen, der Präsident das fünffache, der Musik- und Orchesterdirector jeder das vierfache, die Mitglieder des Raths und der Conferenzen, die Censoren und der Saaldirector das dreifache, die jedesmal ausübenden Mitglieder, der Schatzmeister und der Rechnungsführer das zweifache, die übrigen Mitglieder aber das einfache Quotum erhalten.

G. L. P. Sievers.

Das Fest
Mariä Himmelfahrt in Rom.

Mariä Himmelfahrt, eines der feierlichsten Römischen Kirchenfeste, pflegt jedes Jahr in mehr als einer Hinsicht besonders musikalisch begangen zu werden.

Zuerst singen die päbstlichen Sänger, in der gewöhnlichen päbstlichen (das heisst, vom Pabste beigewohnten) Messe, welche an diesem Tage in der Kirche *di Santa Maria Maggiore* (der vorzüglichsten unter denjenigen, welche der Mutter Maria geweiht sind) gehalten wird, eine Messe, aus Stücken von Palestrina, Giov. Maria Nanini, Felice Anerio u. s. w. und während des Offertoriums die, an diesem Tage gesetzmässig vorgeschriebene, Motette: *Assumpta est Maria*, von Palestrina, nachdem am Tage vorher in derselben Kirche, doch von den dortigen Sängern vorgetragen, die erste Vesper mit Gesang gehalten worden ist. Zugleich werden von den meisten übrigen grösseren Kirchen, besonders der der Mutter Mariä geweihten, an demselben Tage mehr oder minder stark besetzten, musikalische Messen aufgeführt. Dann findet, auf besondere Veranlassung des Cardinals Albani, das *Ottavario* *) in der

*) *Ottavario* heisst in der Römischen Kirche jedes zweite Fest, welches, als Wiederholung des ersten, am

Kirche *di Santa Maria a Monte Santo* auf dem Volksplatze Statt, wobei am Tage vorher die erste Vesper, und am eigentlichen Tage die Messe und zweite Vesper, meistens von der Composition Terzianis, mit grosser Instrumentalbegleitung aufgeführt werden. Da, ein oder ein paar Male ausgenommen, die Römer im ganzen Jahre (denn die Oratorien der *Chiesa nuova*, werden vom hiesigen Publicum nur spärlich besucht) kein volles Orchester zu hören bekommen; so ist hier der Zulauf, selbst von Personen aus den höheren Ständen, sehr gross. Besonders glänzend pflegt die zweite Vesper zu sein und gewöhnlich eine Menge Damen herbeizuziehen. Ueberhaupt geniesst, an solchen hohen Festtagen, die Vesper (das heisst vorzugsweise, die zweite, weil auf die erste, am Tage vor dem Feste, weniger Kosten verwandt werden) eines vorzüglichen Beifalls, weil es während derselben, selbst jetzt noch, Trotz der geschärften Verbote, mit der kirchlichen Strenge weniger genau genommen wird, und die Damen hier geschmückter und weniger verschleiert erscheinen dürfen, als in der Messe. Alle renommirtesten Sänger singen hier: die Sopranisten Ferri und Marinucci, die Tenoristen Pinto und Astolfi, und der, in diesem Augenblicke so gefeierte, Bariton Cartoni; der einzige Dobib

---

achten Tage nach diesem gefeiert wird. Dies geschieht besonders mit dem Peters-, Frohnleichnams-, Mariä-Himmelfahrtsfeste u. a. m. Ja dieses Jahr ist sogar das Ottavario des heiligen Ignas, welches seit Aufhebung des Jesuiterordens, also seit länger denn funfzig Jahren nicht statt gefunden hatte, zum ersten Male wieder gefeiert worden. *Anm. d. Vf.*

fehlt gewöhnlich. Abwechselung gibt es in dieser Vesper sehr viel, und zwar sehr angenehme: Marinucci singt meistens eine Arie mit obligater Geige, welche sich, macht man die Augen zu, um nicht zu sehen an welchem Orte man ist, recht gut ausnimmt, dessgleichen Cartoni und Pinto ein Duett mit Chor, von Clarinette und Violoncell begleitet. Da auch Trompeten und Posaunen vorkommen und überdem ein, hier sehr bekannter, junger Franciscaner-Mönch (ein hagerer, ziemlich langer Mann, mit einem sehr kräftigen Basse) im Chor mitsingt; so fehlt nichts, um die Neugierde des anwesenden Publicums zu fesseln. Daher kommt es, dass die Kirche, trotz der gewöhnlich grossen Hitze, bis zum letzten Tone gefüllt bleibt; ein seltener Fall. Ob die aufgeführten Stücke stets neu componirt werden, kann ich nicht bestimmen. Mein obiges Urtheil über Terziani habe ich hier bestätigt gefunden: ein reiner, wohl aneinander gereihter Fluss der Gedanken, vollendete Kenntniss der Instrumentalistik und stets angenehme, obgleich nicht selten fast zu gäng und gebe Melodien, dies sind die hervorstechendsten Züge dieses Componisten. Wäre mehr Tiefe darin, oder nur einige Originalität; so könnte selbst ein Deutscher, wäre es nur kein Teufelscomponist, daran Geschmack finden.

Ausser diesen Aufführungen in der Kirche *di S. Maria del Monte Santo*, gibt es noch andere jährliche musikalische Feierlichkeiten, welche dem Römischen Publikum nicht minder zusagen. Die zahlreichen und mitunter sehr reichen Gönner der Kirche

di S. Maria della Pinta auf dem Säulenplatze (*Piazza Colonna*) lassen gewöhnlich am Vorabend und Abend des Ottavario von Mariä Himmelfahrt auf dem Platze von einem zahlreichen Orchester eine Instrumentalmusik aufführen, welche jedesmal drittehalb Stunden dauert. Es spielen gewöhnlich vier und zwanzig Geigen und sechs Contrabässe. So lässt sich, trotz der Grösse des Platzes und der Menge Menschen, nach allen Seiten jeder Ton vollkommen deutlich verstehen. Wenn ich sage, welche Gattung Musik man hier gewöhnlich zum Besten gibt; so werden sich die Leser scandalisiren: lauter Rossinische, nebst den beiden Cimarosaschen Sinfonien aus *Matrimonio Segreto* und *Orazi e Curiazj*; letztere betrachtet man bei solchen Gelegenheiten als *de rigeur*. Ausserdem werden noch, *Una voce poco fà*, und: *Di tanti palpiti*, vom Fagotte, u. s. w. vorgetragen und meistens zu sechs verschiedenen Malen applaudirt.

Somit bleibt weder dem Publikum noch mir etwas zu wünschen übrig, doch auf verschiedenen Wegen: die Römer nehmen alles für baare Münze (und mit Recht, denn wo die Münze geschlagen ist, da gilt sie auch); ich, auf die Compositionen Verzicht leistend, ergötze mich an der wirklich grandiosen Manier, mit welcher das Orchester diese seine Leibstücke (um nicht zu sagen, diese leiblichen, aber nicht geistlichen Stücke) vorträgt, einer Manier, aus welcher, eben weil sie perspectivisch ist, in dem weiten Raume alles Rauhe und Eckige verschwindet. Besonders gewährt der Klang der Instrumente, von

denen die Contrabässe wie ein sanft rollender Donner tönen, das grösste Vergnügen. Obgleich sechzig und mehr mittlere Schritte von der Antoninischen Säule entfernt stehend, an welcher letztern das Gerüst für das Orchester aufgeschlagen steht, kann man dennoch jeden einzelnen Ton der verschiedenen Instrumente unterscheiden, ein unbestreitbarer Beweis von der vorzüglich resonnirenden Eigenschaft der hiesigen Luft. Seit ich, im dritten Hefte der Cäcilia und später im Morgenblatte, einige Bemerkungen über diesen Gegenstand mitgetheilt habe, bin ich im Stande gewesen, mich zu überzeugen, dass die Atmosphäre von Rom (um nicht zu sagen, von ganz Italien) physikalische, besonders aber akustische, Eigenschaften besitzt, von deren Dasein die Physiker, meines Wissens, noch keine Ahnung gehabt haben. Da es nicht thunlich ist, mich hier in weitere Erörterungen dieses Gegenstandes einzulassen, ohne ihn, im Allgemeinen wenigstens, auch physikalisch abzuhandeln; so muss ich die fernere Darlegung meiner desfallsigen Beobachtungen für einen andern Ort versparen.

Sievers.

Der

Impresario Barbaja.

Wer hat nicht von dem berühmten Impresario Barbaja gehört, welcher seit einer Reihe von Jahren Unternehmer der königlichen Oper zu Neapel gewesen ist und in der letzten Zeit auch Wien mit einem Italiänischen Singspiele versehen hat? Sollte sich die Behauptung des Marschalls von Sachsen, dass es schwerer sei, eine Armee von zwanzigtausend Mann, als eine Comödiantentruppe, zu commandiren, wahr bewähren; so würde daraus folgen, dass es blos der Bescheidenheit des Herrn Barbaja zugeschrieben werden muss, wenn er, statt sich etwa in Griechenland, oder in Südamerika, als General anwerben zu lassen, und Lorbeeren zu erndten, vor wie nach Opernunternehmer geblieben ist und Ducaten eingesammelt hat. In der That hat Hr. Barbaja seine Directionen auf eine Art geführt, dass das Publicum nicht minder, als er selbst, mit dem klingenden Erfolge seiner Verwaltung zufrieden gewesen ist. Ihm hat Neapel die glänzendste Opernepoche zu verdanken, welche in den Annalen des dortigen Theaters S. Carlo verzeichnet ist; in seinem Dienste stehend, hat Hr. Rossini, die Semiramis ausgenommen, seine letzten und gefeiertesten Werke: Otello, Tancredi, Moses, das Fräulein vom See, Aschenbrödel, Zelmira, u. s. w. geschrieben, und unter seiner

Direction haben sich die berühmtesten Sänger und Sängerinnen Italiens und des Auslandes, die Damen Colbran, nach ihr die Mainville-Fodor, Comelli, Pisarono, Feron u. s. w. und die Herren Lablache, David, Galli, Donzelli, Nozzari u. s. w. zu einer Truppe vereint, und auf den beiden Neapolitanischen Opern-Theatern gesungen.

Uebrigens hat Hr. Barbaja von der Pike aufgedient, und zwar in einer ganz andern Sphäre, welche mit seiner jetzigen Beschäftigung keine andere Gemeinschaft hat, als dass er damals den Geschmack (durch Kaffee, Limonade, Punsch u. s. w.), jetzt hingegen das Gehör (durch angenehme Töne) ergötzt. Das beweist, dass man nicht bei'm Metier aufgewachsen zu sein braucht, um vorzüglich darin zu werden.

Sievers.

Recension.

Traité de *haute composition* musicale, par *A. Reicha.*

Paris (1826) chez Zetter et Comp. Zwei Bände in gr. 4to (600 Platten.) Preis 40 Franken jeder Band.

Besprochen von *Dr. Jelensperger.*

Es sind nun an 20 Jahre, seit A. Reicha Deutschland verlassen und Paris zu seinem fortwährenden Aufenthalte gewählt hat. Während dieser Zeit hat er eine grosse Veränderung im Lehrsysteme der Composition in Frankreich, und besonders in der Hauptstadt, bewirkt.

Dieser Einfluss geschah **zuförderst durch seinen mündlichen Unterricht.** Die Compositionen, mit welchen er in Paris debütirte, seine Geneigtheit, Schüler zu bilden und der günstige Erfolg seiner Bemühungen in diesem Fache, so wie auch seine Stelle als Lehrer der Composition im Conservatorium, verschafften ihm bald eine so grosse Anzahl Jünger, dass es ihm leicht ward, seine Ansichten auf sie, und durch sie allgemein, zu verbreiten. Es sind wohl wenig Städte in Frankreich, worin nicht wenigstens Ein Lehrer waltete, der sich Schüler von Reicha nennt.

Aber **auch durch seine Werke, und insbesondere durch die theoretischen,** hat er auf das Lehrsystem der Composition in Frankreich eingewirkt. Diese Werke sind: sein *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie etc. Paris* 1814. Dann sein: *Traité d'harmonie pratique, Paris* 1816, und endlich das hier zu besprechende *Traité de haute composition.* Die drei Werke bilden zusammen einen vollständigen Com-

position-Cursus und enthalten ungefähr alles, im Technischen nehmlich, was ein Tonsetzer in an schriftlichem Unterricht nothwendig haben kann. Das erste lehrt die Melodie, das zweyte die Harmonie, und das dritte die Vereinigung von beyden nach allen Formen, die in den Musiken eingeführt sind (oder vielleicht noch eingeführt werden,) als: Contrapunct, Canon, Fuge; Choral, Arie, Scene, Chor, Doppelchor, Sonate, Quartett, Ouverture, Symphonie etc. etc.

Ehe ich die nähere Darlegung dieses Werkes beginne, muss ich, zur richtigeren Anschauung des Ganzen, vorerst bemerken, dass in demselben nur solche Gegenstände zur Sprache kommen, die einen direkten Einfluss auf die Praxis haben, und dass darin durchaus nur das Technische gelehrt wird. Man darf also darin keine subtile Wortgrübeleien über Fragen, wie z. B. ob die Tonleiter ein Naturerzeugniss oder ein Artefact sey, keine Kritik anderer Systeme, keine Rechtfertigungsreden und überhaupt keine Persönlichkeit suchen. Eben so finden sich auch keine pathetische Deklamationen über Characteristik, Aesthetik, u. dgl. Reicha führt seinen Lehrling in seine Werkstätte, wo dieser sehen kann, wie der Meister selbar arbeitet; er lehrt ihn Zuschneiden, Zusammenfügen und endlich auch Maassnehmen. Aber er spricht ihm nicht davon, wie man die Schafe erzieht und von deren Wolle ihr Tuch verfertigt. Er zeigt ihm bis auf Kleinigkeiten, wie ein ganzes Kleid für alt und jung, für Priester, Bürger und Soldaten, verfertigt wird; er macht ihn mit allen diesen Formen bekannt; aber er bringt nicht seine grosste Zeit damit zu, ihm seine Lehrjahre mit dem Geschwätze von der Mode und dem sogenannten Geschmacke auszufüllen, sondern mit dem wahren Zwecke, der da ist, sauber Zuschneiden und Zusammenfügen zu lernen. Er thut das, weil er wohl weiss, dass alle diese Reden seinem Lehrjünger nur Eigendünkel, nie aber den wahren Geschmack verleihen würden. Verlangt einer, und der en-

dere dennoch dergleichen von ihm zu vernehmen, so verweisst er ihn, nach seiner Lehrart, auf die Modejournale (Kunstblätter). Dort erfährt er weit mehr und weit passenderes für jeden Zeitpunkt, indem es immer mehr Leute geben wird, die recht gut sagen können, wie dies oder jenes der jetzigen Mode (dem guten Geschmacke) gemäss sey, oder seyn solle, als solche, die da zeigen, mit Scheere und Nadel in der Hand, wie die Sache, jenen Aussprüchen gemäss, gearbeitet werden muss. Man erwarte also, wie gesagt, keine tiefsinnige Nachforschungen über Entstehung dieses oder jenes Accordes, Wortes etc. oder Exclamationen über die Reinheit der Tonkunst, wie sie sich unserer Seele bemächtigt und den Menschen ins Elisium führen könne; sondern eine vollständige Zergliederung der Technik eines Tonsetzers, nebst den Vorschriften und Aufgaben, durch deren fleissige Lösung man sich diesen mechanischen, aber wichtigen Theil der Kunst aneignen kann.

In wie weit diese Grundidee, von der der Verfasser ausgegangen ist, die bessere sey, kann und will ich hier nicht aussprechen, wohl aber bemerken, dass er, wie ich aus eigener Erfahrung weiss, nach eben diesem Grundsatze seinen mündlichen Unterricht ertheilt. Dadurch, dass er seine Schüler bloss das zu lehren sucht, was eigentlich allein gelehrt werden kann, entsteht dann, nebst dem Zeitgewinne, dass sich über diese Gegenstände jeder eine eigene, von allen anderen verschiedene Ansicht schafft, die die verschiedenartigsten Eigenthümlichkeiten hervorbringt. Dieses ist es besonders, was sich bey den Schülern Reichas auszeichnet, dass keiner dem andern, und, was noch mehr ist, nicht seinem Lehrer gleicht. So entsprangen aus denselben, beynahe gleichzeitigen Unterrichte, die tiefgefühlten pathetischen Werke eines Onslow, das düstere Requiem eines Vergne, und die in Frankreich nun allerbeliebtesten Contratänze eines J. B. Tollbecque.

Noch muss bemerkt werden, dass sich der Verfasser beynahe gänzlich allen Anführungen, oder Hinweisungen auf andere Werke, sowohl praktische als theoretische, enthalten hat. Alle Beispiele, die meist in ausgeführten Tonstücken bestehen, sind von ihm selber, und nur wenige von seinen Schülern, eigens dafür componirt worden. Und eben darum, weil das Werk sich solchergestalt durch und in sich selbst entwickelt, glaube ich mich der Mühe entheben zu können, bey der Darlegung desselben auf Vergleichungen mit anderen Werken, welche theilweise denselben Gegenstand abhandeln, einzugehen. Ich werde mich vielmehr darauf beschränken, dem Leser alles getreulich vorzulegen, und mich dabey, da ich mich nun schon als ein Schüler des Verfassers gerühmt habe, so viel wie möglich alles Lobes und Tadels enthalten.

Die Vorrede füllt nicht ganz eine (—) Seite; der wesentlichste Inhalt derselben ist die Erklärung des Titels Höhere Tonsetzkunst. »In allen Künsten (so heisst es) und zumal in der Musik, gibt es einen gewissen Grad, den man mit den natürlichen Anlagen, so zu sagen allein, erreichen kann; zugleich aber ist es unmöglich, denselben zu überschreiten, wenn nicht die Kunst zu Hülfe kommt. Dieser letzte Theil in der Kunst ist es also, welchen man höhere Tonsetzkunst nennen soll etc.«

Erstes Buch. »Dieses erste Buch ist ein Anhang zur Abhandlung der praktischen Harmonie; es ist zugleich auch die nöthige Einleitung zu den folgenden Büchern.«

I. Von den Kirchentonarten im allgemeinen und von der Art, sie zu begleiten. S. 1—5. Der kleine Raum, den der Verfasser diesem Artikel widmet, zeigt schon an, wie er es mit diesen Tonarten nimmt, »die immer mehr und mehr ausarten, bis sie endlich mit

den 24 neueren ganz verwechselt werden.« Sie stehen hier, um dem, der ältere Werke studiren will, Aufschluss darüber zu geben und etwa einem Organisten die Begleitung seiner in diesen Tonarten stehenden Choräle zu erleichtern.

II. Vom gebundenen, strengen Styl oder Harmonie. S. 6 — 28. Die Ausdrücke: gebundener oder strenger Styl finden sich häufig in den Lehrbüchern der Composition, die vor dem Anfang des 19ten Jahrhunderts erschienen sind. Es wird darin beynahe bey jeder Regel, bey jedem Accorde, bey jeder Fortschreitung, gesagt, dieses oder jenes ist im freyen Style erlaubt, im strengen aber verboten, u. s. w. Nach all diesen zerstreuten Verboten und Geboten, wird es aber einem Schüler schwer, ja unmöglich, sich einen deutlichen Begriff von dem Wesen dieses Styls und seiner Anwendung zu machen. Dieses ist auch, wie ich glaube, noch nirgend in einem fasslichen Zusammenhange aufgestellt worden. Bey gegenwärtigem Artikel scheint nun der Verfasser die dreyfache Absicht gehabt zu haben; 1) Jene einzelnen hingeworfenen Regeln in einen Zusammenhang zu bringen, und dadurch das Wesen dieses Styls einmal so zu sagen festzusetzen, 2) dadurch das Studium der älteren Werke zu erleichtern und fruchtbarer zu machen, insonderheit aber 3) den Schülern des Pariser Conservatorium einen Leitfaden zu ihren Arbeiten zu geben. Diese sind nämlich gehalten, ihre Fugen nach dem strengen Style zu schreiben; ihre Lehrer aber unterrichten sie mehr oder weniger nach dem freyen, oder doch jeden nach der Art, wie er den strengen Styl versteht. Beym Examen (*Concours*) verlangen nun die Mitglieder der Jury, wieder jeder nach seinen Ansichten, eine Fuge in diesem Style. Dieses alles bringt Uneinigkeit unter die Jury und die Lehrer, und der Erfolg davon ist, dass die Schüler herumgezogen werden und nicht wissen können, was eigentlich von ihnen gefordert wird. Dieser Artikel könnte nun diesem allen auf einmal abhelfen; er wird es aber freilich

nicht; denn nie werden sich jene Herren dazu verstehen, sich nach Reicha zu richten.

Wie aber unser Verfasser diesen Styl an und für sich selbst betrachtet, wollen wir hier mit seinen eigenen Worten vernehmen.

»Man unterscheidet in der Harmonie vorzüglich zwey Systeme: das **alte**, welches vor dem 18ten Jahrhundert im Gebrauch war, — Palestrina und Fux schrieben darnach; und das **neuere**, so wie ich es in meinem *Cours d'harmonie* auseinander gesetzt habe. Diese beyden Systeme sind sehr von einander verschieden; um sie zu unterscheiden, hat man das ältere **strengen**, das neuere aber **freyen Styl** genannt. Wenn man beyde Systeme vergleicht, so könnte man wohl das erste das **Einschränkungssystem** nennen.«

»Der strenge Styl war nur für die Gesangmusik in der Kirche (die einzige, die es gab) und zur Begleitung des Chorals gebräuchlich. Sein Interesse ist nur **harmonisch**. Das, was wir heute **Gesang**, **Melodie** nennen, war damals ungekannt. Der Choral, dieser alte und ehrwürdige Psalmengesang (*psalmodie*), da er sich leicht zu allerhand Canonischen Spekulationen hergiebt, verleitete, und verleitet noch immer viele Tonsetzer, die, unter kalten harmonischen Berechnungen, ihre Armuth und Genie und Schöpfungskraft zu verbergen suchen. Um sich noch heut zu Tage dieser Art von Composition in ihrer ganzen Strenge zu widmen, muss man wahrlich in den Fortschritten, die die Musik seit einem Jahrhundert gemacht hat, gänzlich unerfahren seyn; man muss dabey, Zirkel und Richtscheit in der Hand, vielmehr **rechnen** als **fühlen**, alle musikalische Begeisterung verläugnen, und sich entschliessen, blos ein Arbeiter zu werden. Wer sich nun in diesem Style geübt hat, ist unfähig, eine rührende Arie, eine lebhafte Scene und noch weniger ein kraftvolles Instrumentalstück zu dichten.«

»Das Gemälde, welches ich hier von dem gebundenen Style entworfen, ist vielleicht ein wenig **strong**, aber es ist wahr. Man halte jedoch diesen Styl ja nicht für gänzlich unnöthig; er kann noch grosse Hülfsquellen darbieten: in ihm finden sich noch reine, erhabene, harmonische Effekte, die dem Instrumental- und Theatralluxus, der sich in unsere Tempel eingeschlichen hat, weit vorzuziehen sind. Die Schüler mögen sich immerhin einige Zeit in diesem Style üben; sie werden dadurch lernen, natürlicher und passender für die Singstimmen zu schreiben, vernünftiger zu moduliren, besseren Gebrauch von den consonirenden Accorden zu machen und die Dissonanzen mit mehr Behutsamkeit anzuwenden.«

»Unter der Unzahl von Regeln, die die Alten über den strengen Styl gegeben haben, giebt es sehr viele, die sich noch mit Kleinigkeiten aufhalten und Schüler voraussetzen, die nicht den geringsten Begriff von der Harmonie haben. Weil es sich aber hier nicht um die ersten Grundsätze der Kunst handelt, sondern davon, was den **strengen** von dem **freyen** Style unterscheidet, so wollen wir blos folgende Hauptpunkte umständlich durchgehen:

1) **Von den Singstimmen, ihrem Umfange; wie sie, im Chor, und einzeln genommen, behandelt werden; wie sie in der Mitte eines Stückes ein- und eintreten können.**

2) **Von der zweystimmigen Harmonie im Chore.**

3) **Von den Accorden, die in diesem Style gebräuchlich sind.**

4) **Wie und welche Nebennoten im strengen Style angewandt werden.**

5) **Von dem System der in diesem Style angenommenen Modulation.**

6) Von den Takt- und Tonarten, der Notengeltung und der Bewegung in diesem Style.«

Der Raum und die noch nachfolgenden wichtigen Artikel, gestatten nicht, hier in jeden dieser 6 Punkte einzeln einzugehen; nur Folgendes, was der Autor selber darüber ausspricht, kann noch angeführt werden: »1) dass das Interesse dieses Styls durchaus nur harmonisch ist, wesshalb man weder herrschende Melodie, noch Gleichmas, noch regelmässigen Rhythmus darin suchen muss; 2) dass er ausschliesslich dem Gesang in der Kirche, höchstens mit der Orgel begleitet, gewidmet ist; 3) endlich, dass dieser Styl, trotz den grossen und imponirenden Effekten, die man bisweilen darin antrifft, dennoch unbestimmt und einförmig ist, und es immer bleiben wird; dieses Uebel, dem nicht abzuhelfen ist, ohne den Styl selbst zu zernichten, ist das Aergste, was man ihm vorwerfen kann.«

Die Notenbeyspiele zu diesem Artikel sind, so wie überhaupt im ganzen Werke, sehr zahlreich. Es befinden sich darunter fünf ganze Tonstücke, die jedoch, besonders ein Gebet, nicht blos mit Zirkel und Richtscheit gemacht sind.

III. Von den Doppelchören. S. 29 — 37. Ich erinnere mich nicht, etwas Ausführlicheres über diesen Gegenstand, weder schriftlich noch mündlich, kennen gelernt zu haben. Es ist hier des Merkwürdigen so viel, dass ich verlegen bin, es mit wenigen Worten anzudeuten. »Die Doppelchöre sind in Hinsicht der Gattung und der Anzahl der Stimmen gewöhnlich gleich; der eine und der andere vierstimmig, nämlich: Sopran, Alt, Tenor und Bass. Warum denn immer diese Gleichheit zwischen beyden Chören? Weil diese Art schon lange hergebracht, und auch die bequemste ist. Man bringe doch mehr Verschiedenheit hinein, da man die

Mittel dazu hat; das Publikum wird es dankbar erkennen.«

Hier sind nun, indem immer die Frauen den einen, und die Männer den andern Chor bilden, acht verschiedene Zusammenstellungen angegeben, die dann, jede einzeln, abgehandelt werden. Das Schwierigste dabey ist es, wenn beyde Chöre mit einander singen, jedem von beyden einen correkten Bass zu geben, damit diejenigen Zuhörer, welche z. B. viel näher bey dem ersten Chor stehen, nicht, weil sie diesen deutlicher, oder nur diesen hören, Quarten oder andere fehlerhafte Fortschreitungen vernehmen müssen. Beyde Chöre sollen so behandelt seyn, dass sie, auch von einander abgesondert, eine correcte Harmonie bilden. Diese Schwierigkeit wird durch die hier aufgestellten Vorschriften ziemlich beseitigt.

Eine andere Eigenheit der Harmonie, die zwar schon lange im Orchester benutzt, jedoch ebenfalls noch nicht umständlich genug von der Theorie berücksichtigt wurde, wird hier gelegenheitlich zur Sprache gebracht, und auf die Doppelchöre angewandt. Es ist der Umstand, dass eine zwey oder dreystimmige Harmonie, wenn sie in der Octave verdoppelt wird, nicht mehr ganz die Wirkung einer zwey- oder drey-, sondern einer Art von vier- oder sechsstimmigen Harmonie hervorbringt. Dieses gibt wieder zu verschiedenen sehr wichtigen Zusammenstellungen Anlass, welche alle durchgeführt werden.

Ein Wort, wie diese Doppelchöre mit Instrumenten unterstützt, begleitet, oder auch dialogirt werden können, beschliesst diesen Artikel.

IV. Aufschluss über die Harmonie im neuern Style mit zwey gleichzeitigen verschiedenen Bässen. S. 38—46. In diesem ganzen ersten Buche ist dieser Artikel wohl der intressanteste. Der Gegenstand ist, wenn ich nicht irre, bis jetzt kaum dem Namen nach gekannt gewesen; dass er aber von Wichtigkeit ist,

wird aus Folgendem hervorgehen. Ein Gesangduett z. B. soll, wie jedermann weis, so beschaffen seyn, dass die beyden Singstimmen unter sich eine befriedigende Harmonie bilden; folglich muss eine davon einen correcten Bass gegen die andere machen, ohne einer Begleitung zur Ausfüllung zu bedürfen. Nun ist aber die Stimme, die der anderen zum Basse dient, sehr oft so beschaffen, dass sie nicht auch von der Begleitung ausgeführt werden kann, ohne der Wirkung des Ganzen zu schaden. In diesem Falle gibt man der Begleitung einen andern Bass, wodurch denn zwey gleichzeitig verschiedene Bässe entstehen. So einfach, ja so bekannt dieses ist, so findet man doch, zumal in französischen Opern, diese Vorsicht nicht immer beobachtet. Man denke sich z. B. einen sogenannten Sextengang

$$\begin{pmatrix} f & e & d & c \\ c & h & a & g \\ a & g & f & e \end{pmatrix}$$

wovon die zwey Oberstimmen von zwey Sängerinnen oder Sängern, die Unterstimme aber, der Bass davon, vom Orchester oder dem Pianoforte ausgeführt würden. Wie stark auch die Begleitung ihre Töne *a g f e* angäbe, so könnten doch damit die hässlichen Quarten $\begin{pmatrix} f & e & d & c \\ c & h & a & g \end{pmatrix}$ der Sänger, auf welche sich die Aufmerksamkeit der Zuhörer allein richtet, nicht verborgen werden. Der Fehler ist hier also, dass nur ein Bass vorhanden ist, dass die Stimme *c h a g* ihre Oberstimme nicht als Bass dienen kann.

Was hier vom Duett gesagt ist, kann und soll ebenfalls angewendt werden beym Terzett, beym Quartett, Quintett, Chor etc., wenn diese mit Begleitung sind; bey einem Doppelduett, Doppelterzett, Doppelchor etc.; bey einem Instrumentalstück für zwey Orchester, wenn sie in einer gewissen Entfernung von einander sind; im Orchester bey allen hervortretenden oder concertirenden Stellen, die von stärkeren Instrumenten als deren Beglei-

tung ausgeführt werden, wie auch beym ganzen Chor der Blasinstrumente gegen die Saiteninstrumente; bey allen Concertantsymphonieen, Doppelconcerten und überhaupt bey allen Instrumentalstücken, die eine schwächere Begleitung haben, z. B. Flöte und Alto mit Guittarre, zwey Hörnern mit Pianoforte etc. etc. *)

Man glaube aber nicht, dieses alles sey hier blos angegeben, und bewiesen, dass es so seyn müsse, wie das sehr oft in Theorieen der Fall ist; sondern es wird auch durch Vorschriften und Beyspiele gelehrt, wie die Sache selbst zu bewerkstelligen ist. Unter den Beyspielen ist eines (in Partitur) von ganz besonderer Art: es ist nämlich ein Choral, der im Schiffe der Kirche von der Gemeinde im Einklang und in der Octave gesungen wird, während ihn zwey Orchester an den entgegengesetzten Enden der Kirche begleiten. Hier ist es nun sehr deutlich, dass die Contrabässe etc. des einen Orchesters nicht leicht einen fehlerhaften Bass des andern verbessern können, weil die Zuhörer, welche sich in, oder neben dem einen Orchester befinden, vor dem Lärm desselben und der grossen Anzahl Sänger, das andere gar nicht zu Gehör bekommen.

V. Kurze Wiederholung aller Intervalle in Hinsicht des Basses, nebst einer Andeutung zum Versetzen, ohne auszuweichen (*transposer sans moduler*). S. 46 — 58. Dieser, so wie die drey folgenden Artikel, gehören ganz in die Harmonielehre, wie es im Anfange dieses Buches angemerkt ist. Es scheinen Ergebnisse einer besonderen

*) Ich möchte noch hinzufügen, bey allen vierhändigen Claviersachen, die für Anfänger geschrieben sind. Das Kind studirt oft und lange seine Primstimme abgesondert von der Secunda ein, und muss so sein Ohr an die unbeleibten Quarten etc. gewöhnen. †) *Anm. d. Vf.*

†) S. Cäcilia 1 Bd. 1 Hft S 197, auch im Theor. 2. u. 3. Aufl. 10 und Suß. GW.

Auffassung zu seyn, die dem Verfasser über diese Punkte, vielleicht gar während des Unterrichtgebens, beifielen, und die er hier, ihrer Eigenheit wegen, eingeschaltet hat. Sie konnen allen denen, welche nicht sehr in der Harmonie bewandert sind, und sich doch an dieses Werk wagen wollen, im Verlaufe ihrer Studien einige gute Dienste leisten. Ueberhaupt ist die Art, wie Reicha die Theorie der Harmonie in diesem Werke ansieht, nicht ganz dieselbe, welche seinem *Cours d'harmonie* zum Grunde liegt. Er nähert sich hier, durch Ausdrücke und sonstige Erklärarten, etwas den älteren Theorien. Dieses geschicht wohl nicht blos zufällig, und noch weniger darum, weil der Verfasser etwa selbst seine Ansichten seitdem geändert hat. Mir scheint es, als habe er bedacht: 1.) dass sein Werk nur für solche geschrieben ist, die der Harmonie schon mächtig sind; 2.) dass diese ihre Studien nicht alle nach seinem oder einem anderen neueren Systeme gemacht haben; 3.) dass sie also nicht leicht geneigt seyn werden, ein neues System anzunehmen oder zu studiren, um sein Werk zu verstehen; 4.) dass auch die, welche nur nach einem neueren Systeme gebildet sind, doch die alte Sprache und Erklärungsart verstehen, und dass 5.) diesem zufolge er besser thue, den mittleren Weg zu wählen und eine Sprache zu sprechen, die auch von denen verstanden wird, für die es, wenigstens noch in diesem halben Jahrhundert, eigentlich geschrieben ist.

So findet man denn in diesem Artikel eine Abhandlung aller Intervalle, die irgend eine Stimme gegen den Bass machen kann, von der Sekunde bis zu der None, in regelmassiger Folge. Diese Intervallenzählung ist sonst Reicha's Sache nicht, und ich gestehe, dass mir seine Absicht dabey durch die so eben vorausgesetzte Rücksicht erklärbar ist.

Der kleine Anhang, über die Art zu transponiren, ohne auszuweichen, scheint mir für den Zweck dieses Werkes wichtiger zu seyn; doch muss ich auch hier be-

kennen, dass ich ihn, obschon er zur Harmonie gehört, lieber an einem andern Orte gesehen hätte, wie z. B. später bey der Entwickelung der Gedanken, oder im Fugenstoff.

VI. Neue Theorie der Auflösung der dissonirenden Accorde, nach dem neueren Systeme. S. 59 — 63. In den neueren Compositionen finden sich bisweilen Fortschreitungen, die offenbar mit den älteren Vorschriften im Widerspruche stehen. Damit auch hierin die Theorie der Praxis nachfolge, hat Reicha versucht, in diesem Artikel einige Grundsätze aufzustellen, nach welchen jene Erscheinungen erklärt und behandelt werden können.

VII. Von den Trugschlüssen. (Cadences rompues). S. 63 — 70. Hier sind alle möglichen Trugschlüsse erschöpft; sie belaufen sich auf 129. Dieser Artikel ist nun wieder, so wie der folgende:

VIII. Verzeichniss von mehr als sechzig Vorhalten, alle mit dem Dreyklang *g h d*, stets in derselben Lage vorbereitet. S. 71—74, eine von Reicha's Eigenheiten beym Unterrichtgeben. So denke ich mir nämlich, dass diese beyden Artikel entstanden sind, und dass R. sie hier nur gelegenheitlich mitgibt. Doch gleichviel, es finden sich Sachen darin, die der Aufmerksamkeit nicht unwürdig und der Praxis nicht unnütze sind. —

Zwey grosse Tonstücke in Partitur, deren Harmonie nach den Gesetzen des strengen Styls behandelt ist, schliessen dieses Buch. Das erste ist ein vierstimmiger Chor im Dialog mit einem anderen Chor von Blasinstrumenten, welche aber in einiger Entfernung von dem Singchor stehen müssen. Die Blasinstrumente, welche vielfach verdoppelt werden müssen, sind absichtlich ganz nach Art der Singstimmen behandelt. Das Ganze scheint mir

eine Neuerung zu seyn, die gewiss nicht unter die heutigen Ausschweifungen der Musik gezählt werden kann. — Das Zweyte ist eine achtstimmige Doppelfuge zu zwey Chören. Dieser Satz steht hier noch nicht als Fuge, sondern als ein mehrstimmiges Tonstück im strengen Styl, nach Art der Alten, jedoch mit neueren Gedanken.

Zweites Buch. *Von allen Contrapuncten und deren Anwendung.* Die verschiedenen Begriffe, die allgemein über den Ausdruck Contrapunct, contrapunctisch, herrschen, werden eben so viel verschiedene Erwartungen von diesem Buche erregen. Es ist darum hier an seinem Orte, ein Wort darüber voranzuschicken.

Ich habe bemerkt, dass Leute von Auszeichnung, Schriftsteller, Kunstblätter etc., den Ausdruck Contrapunct nicht selten in einem Sinne anwenden, worüber sie bisweilen wohl verlegen seyn würden, sich selbst einen deutlichen Aufschluss zu geben. Contrapunct bedeutet in seinem Ursprunge das, was wir heute Harmonie nennen. Später fiel man darauf, eine zweystimmige Harmonie nach gewissen Regeln so einzurichten, dass die Oberstimme nach Willkür zum Basse und dieser zur Oberstimme verwechselt werden konnte. Diese so beschaffene Harmonie (Contrapunct) hatte also eine doppelte Eigenschaft, einen doppelten Gebrauch, man nannte sie daher doppelte Harmonie (doppelter Contrapunct) im Gegensatze der diese Eigenschaft nicht besitzenden einfachen Harmonie (einfachen Contrapuncts). War eine dreystimmige Harmonie so beschaffen, dass jede dieser drey Stimmen nach Willen zum Bass oder zur Oberstimme dienen konnte, so hiess sie dreyfache Harmonie (dreyfacher Contrapunct); eine vierstimmige, vierfache Harmonie (vierfacher Contrapunct). Geschah die Verwechslung so, dass die Oberstimme, die man zum Basse machen wollte, um eine Decime tiefer

genommen wurde, oder die Bassstimme um eine Decima höher, so hiess dies Harmonia in der Decime (Contrapunct in der Decime); geschah die Verwechslung in der Duodecime, so war es ein Contrapunct in der Duodecime, u. s. w. — Es ist kein Grund vorhanden, die Bedeutung und Anwendung dieser Benennungen zu ändern, auch haben die besten Contrapunctisten sie immer so angewandt. Nur ist nach und nach der Ausdruck einfacher Contrapunct, durch die Benennung Harmonie ersetzt, und daher als überflüssig ausser Gebrauch gekommen, und demnach blos die Gesammtheit umwendbarer Harmonieen, Contrapunct genannt worden. In dieser Bedeutung gebraucht nun auch unser Autor diese Worte: er nennt den einfachen Contrapunct Harmonia, und den doppelten, dreyfachen etc. schlechtweg Contrapunct. Das zweyte Buch handelt also von der umwendbaren Harmonie und deren Anwendung. Es verräth diesemnach eine Unklarheit des Begriffes von Contrapunct, wenn man sagen hört: »die contrapunctische Aufgabe, einen Canon zu verfertigen« u. s. w. denn ein Contrapunct im neueren Sinne und ein Canon sind zwey ganz verschiedene und von einander unabhängige Dinge. Versteht man damit eine harmonische Aufgabe, so gebraucht man das Wort Contrapunct im älteren Sinne, und dann ist der Ausdruck wieder nicht richtig, da diese Aufgabe mehr melodisch als harmonisch ist. Auch da ist der Begriff, oder doch wenigstens der Ausdruck nicht klar, wenn man, was oft geschieht, z. B. sagt: Reicha sey der grösste lebende Contrapunctist. Damit will man ihm gewiss nicht den spärlichen Ruhm beylegen, dass er am besten eine harmonische Phrase von 4 bis 8 Takten zur Umwendung einzurichten wisse. Man will damit wohl sagen, er sey der grösste spekulirende Componist, der am besten alte Kunstmittel zu gebrauchen wisse. Sagt mir aber ein Liebhaber oder Künstler (schon ausgezeichnete Männer habe ich in diesem Fall gesehen) er liebe den Contrapunct nicht, alles Contrapunctische ekle ihn an, so be-

weisst er mir dadurch, dass er gar keinen, oder nur einen falschen Begriff von dem Wesen des Contrapuncts hat; denn sonst würde er wissen, dass die reizendste Melodie, sogar der gefälligste Walzer, im Contrapunct stehen kann; er würde wissen, dass er schon oft Sachen applaudirt hat, die im strengsten Contrapunct waren, und andere als contrapunctisch verachtet, deren Verfasser eben so wenig vom Contrapuncte wussten, als er selber. Es gehört schon Kenntniss und das geübteste Ohr dazu, um einen gutgemachten Contrapunct als solchen wahrzunehmen. — (Von anderen, noch groblicher unrichtigen Anwendungen dieses Wortes mag hier gar nicht die Rede seyn, wie z. B., dass man öfters in Orchestern gewisse Stellen, wo die Stimmen in der Figur oder in der Taktzeit, mit **punktirten** Noten, gegeneinander zu streiten scheinen, Contrapuncte nennen hört.)

Dieses alles steht jedoch nicht in vorliegendem Werke zu lesen; Reicha ist, wie schon gesagt, kein Freund von dergleichen Untersuchungen: er setzt statt dessen lieber ein paar tüchtige Beyspiele hin, die die Sache deutlicher erklären und der Kunst mehr nützen, als solch ein Wortkram.*) Ich konnte ihm aber darin nicht nachahmen, weil ich nicht, wie er, den Raum habe, die Sache praktisch anschaulich zu machen, und doch war es nothwendig, bey den verschiedenen Begriffen, die darüber herrschen, **den** festzusetzen, der zur Verständlichkeit dieses Buches unumgänglich nothwendig ist. Zugleich habe ich dabey das gewonnen, dass ich nun bey den einzelnen Theilen desselben kürzer seyn kann.

Vorläufige Erklärungen. S. 87 — 93. Regeln, Bemerkungen etc. über alle Contrapuncte überhaupt. . . . » Das Grundgesetz aller möglichen Contrapuncte ist, dass jede Stimme, wenn sie zur tiefsten genommen wird, ei-

*) Dabey scheint er auch zu berücksichtigen, dass er zunächst für die Franzosen schreibt. (—)
Anm. d. Vf.

nen correcten Bass gegen die anderen abgebe.... Jede Stimme muss einen eigenen Gesang führen, der sie von der andern unterscheidet.... sie werden Theme genannt: die anhebende heisst erstes Theme, die nachfolgende Zweytes oder Gegenthema, Gegensatz etc... Jedes Thema muss einen melodischen Sinn enthalten.... Sie durfen, um leicht aufgefasst werden zu können, die Gränzen von 4 bis 8 Takten nicht leicht überschreiten.... Der Contrapunct wird gewöhnlich erst im Verlaufe eines Stuckes angewandt, braucht also nicht immer mit dem Accorde der Tonica zu beginnen und zu schliessen.... Es können dem Contrapunct andere begleitende Stimmen beygefügt werden, die nicht im Contrapuncte sind.... etc. etc...» alles durch zahlreiche Beyspiele erläntert.

I. Von dem Contrapunct in der Octave, oder Quintdecime (*Doppeloctave*). S. 94 — 101.

»Dieser Contrapunct ist der gebräuchlichste und nützlichste, darum werden auch die nothigen Aufschlüsse zu dessen Anwendung auf eine weit ausgedehntere Weise gegeben, als bey den anderen, deren Gebrauch viel eingeschränkter ist.» Ich will hier dem Beyspiele des Verfassers folgen.

Das merkwürdigste in der Darstellungsart scheint mir der Rath, den R. hier gibt, um das zweyte Subjekt zu erfinden. »Man nehme drey Zeilen, setze das erste, gegebene, oder gewählte Thema auf die erste, und transponire es sogleich in das Intervall, in welchem der Contrapunct stehen soll, auf die dritte. Z. B. für einen Contrapunct in der Octave, Fig. 1 des beyliegenden Notenblattes.

»Die zweyte Zeile ist für das Gegenthema bestimmt, welches gegen die erste Zeile einen guten Bass und zugleich gegen die dritte eine reine Harmonie bilden muss. Indem man also das zweyte Thema erfindet, muss es mit der oberen und mit der unteren Zeile verglichen werden. Ist dies geschehen, so steht auf der ersten und zweyten

Zeile das Modell des Contrapunctes, auf der zweyten und dritten hingegen seine Umkehrung.

So unnöthig diese Methode beym Contrapunct in der Octave zu seyn scheint, so nützlich erscheint sie in anderen Intervallen. Z. B. in der Decime Fig. 2, oder in der Duodecime, Fig. 3, noch mehr in der Septime u. dgl. *) Man versuche nur dasselbe erst nach der alten Intervallenrechnung, indem man sich die Umkehrung blos vorstellt, und dann wieder nach dieser Art, und man wird sich überzeugen, dass selbst diejenigen, welche schon grosse Uebung in jener Art haben, doch in dieser die grösste Erleichterung empfinden werden.

Ob diese Methode, so einfach sie ist, schon von andern Lehrern benutzt worden ist, weiss ich nicht; aber das ist gewiss, dass sie noch in keinem Lehrsysteme aufgestellt wurde, und dass noch keiner die Sache so leicht und für jedermann ausführbar gemacht hat. Ich sage für jedermann, d. h. für jeden, der fähig ist eine Stimme zu einer oder zwey anderen zu setzen; denn schwerer ist nun der Contrapunct, nach dieser Methode, wohl nicht mehr. Doch sind auch die Zahlenverhältnisse der alten Lehrart, und die Behandlung nach derselben, angegeben, damit die, welche der Neuerung nicht beypflichten, die Wahl haben.

Nach diesen Bemerkungen bedürfen nun folgende Artikel keiner weiteren Erörterung mehr:

II. Vom doppelten Contrapunct in der Octave mit beygefügten Terzen. S. 102 — 103.

III. Vom dreyfachen Contrapunct. S. 104 — 107. Unter diesen Beyspielen ist eines vorzüglich bemerkenswerth. Fig. 4.

*) Wenn die mittlere Zeile des Beyspiels Fig. 3 mit der ersten verglichen wird, so gelten die oberstehenden Versetzungszeichen, wenn mit der dritten, so gelten die weiter untenstehende. *Anm. d. Vf.*

1)

2)

3)

4)

5)

6)

7) Thema Antwort

8) Thema Antwort

9) Le peup-le saint a fré--mi d'al-le gres-se

10) Moderato *p*

11) Do---na no--bis pa-cem

Do-na no--------bis pa-----cem

12) All.°

13) All.° non troppo

IV. Vom vierfachen Contrapunct. S. 108 — 111.

V. Vom Contrapunct in der Terz oder der Decime. S. 112 — 118.

VI. Derselbe vierstimmig. S. 119 — 120.

VII. Vom Contrapunct in der Quinte oder Duodecime. S. 121 — 124.

VIII. Derselbe vierstimmig. S. 125 — 127.

Besondere Bemerkungen über die vorstehenden Contrapuncte. 127 — 129. Es wird hier gerathen, als Uebung in diesen Arbeiten, öfter elle Contrapuncte auf ein und dasselbe Thema anzuwenden; — Beyspiele. — (Mehre der hier vorkommenden Bemerkungen scheinen mir in die Vorerklärungen am Anfange des Buches zu gehoren.)

Ueber den Contrapunct in der Octave, der nur unter gewissen Bedingungen umwendbar ist, oder der einen Bass zur Verbesserung bedarf. S. 129 — 133. Dieser Gegenstand ist wieder ganz neu, und dem Practiker eben so nützlich, als jeder andere Contrapunct. Er ist zwar schon öfter in verschiedenen Tondichtungen, zumal im Orchester, angewandt worden; nach aller Wahrscheinlichkeit geschah dies aber immer von ungefähr, wenigstens wurde er bis jetzt noch von keinem Theoretiker berührt. — Auch diese Lehre wird wieder um vieles erleichtert und der heutigen Musik angeeignet. Ein Beyspiel erklärt die Sache am besten. Fig. 5. Es würde gewiss niemanden einfallen, Fig. 5 *a* für einen Contrapunct in der Octave zu halten und solchen zu gebrauchen; denn seine Umkehrung (bei *b*) ist abscheulich. Und doch ist dies ein sehr guter Contrapunct, ja sogar seine Umkehrung bei *b* kann ein vortrefflicher Satz in der Anwendung seyn; man werfe nur einen

Blick auf Fig 6, wo die Umkehrung unverändert, und untadelhaft steht.

Reicha schlägt vor, diesen Contrapunct bedingten Contrapunkt (*contrepoint conditionnel*) zu nennen.

IX. Aufschluss über den Contrapunct in der Secunde oder None; in der Quarte oder Undecime; in der Sexte oder Terzdecime; in der Septime oder Quartdecime. S. 133 — 137.

X. Von den Contrapuncten in der Gegenbewegung und rückgängigen Bewegung. S. 138. — 137. »Bloss Versuche der Seltenheit halber, oder besser, Missbräuche der Kunst, hat es zu allen Zeiten gegeben. Unter diese können die Gegenstände dieser beyden Artikel (IX. und X.) gezählt werden, erfunden in einer Zeit, wo die Tonsetzkunst blos eine arithmetische Berechnung war. Es soll darüber nur so viel gesagt werden, als es bedarf, um diese Sonderbarkeiten, da wo sie etwa vorkommen, zu verstehen.........« Offenbar ist das geübteste Ohr unfähig, diese Spitzfündigkeiten aufzufassen, zu errathen oder gar zu schätzen: es ist also Musik für die Augen oder höchstens gut, den Verstand einen Augenblick zu beschäftigen.

XI. Von der Anwendung der fünf Hauptcontrapuncte. S. 140 — 182 Hier kommt die Hauptsache! Jeder der den Contrapunct studiert hat, muss schon im Fall gewesen seyn, sich zu fragen, was er nun wohl mit diesen paar Takten, die er so verfertigen lernte, anfangen könne. Ob und wie ihm irgendwo ein Lehrbuch darauf geantwortet hat, das muss er selbst am besten wissen; ich für mein Theil weiss blos, dass ich diesen wichtigeren Theil immer vergebens gesucht habe.

1) Contrapunct in der Octave. Der Verfasser setzt ein Thema hin (hier das erste der vorstehenden

Notenbeyspiele) und gibt ihm einen Gegensatz im Contrapunct in der Octave. »Diese vier Takte können dienen:

»1) Zu einem Canon für zwey ungleiche Stimmen, wie das bey der Lehre vom Canon wird gezeigt werden.»

»2) Zu einer ganzen zwey-, drey-, vier- oder fünfstimmigen Doppelfuge; davon an seinem Orte. Was aber in unseren Zeiten wichtiger ist: —

»3) Im Verlaufe (zumal im zweyten Theile) eines Instrumentalsatzes, einer Ouverture, eines Quartetts, einer Sonate etc.«

Hier stehen 77 Takte in Partitur, durchaus nur aus den vier Takten dieses Contrapunctes gebildet; sie bilden die erste Hälfte des zweiten Theils eines ersten Symphoniesatzes. Es ist auffallend, welche Mannichfaltigkeit darin bey so vieler Einheit erhalten wurde.

Aus einem anderen Contrapuncte von 8 Takten wird nun, nach dem vorangehenden Plane, ein ganzes Andante für vier Blasinstrumente gemacht; sodann ein anderes mit einem Contrapunct von zwey Takten gebildet. Ferner wird gezeigt, wie mit einem noch kürzeren Contrapuncte, oder mit ein Paar abgerissenen Noten eines grosseren, melodische und harmonische Fortschreitungen, Transpositionen und längere Phrasen geschaffen werden konnen.

2) Dreyfacher Contrapunct. »Alles was uber den doppelten Contrapunct gesagt wurde, kann auch auf diesen angewendet werden.« Es stehen hier sieben solcher Contrapuncte für Singstimmen, im strengen Style, und zehn für die Instrumente, im freyen Style.

3) Vierfacher Contrapunct.

4) In der Decime. Hier ist wieder ein Symphoniestück in Partitur, wie das eben erwähnte. Der darin zum Grunde liegende Contrapunct ist das zweyte der oben angeführten Notenbeyspiele.

5) In der Duodecime. Nebst einem Fragment (103 Takte) einer Ouverture, nach einem Contrapunct in der Duodecime, steht hier noch ein Trauermarsch in Quartett, nach dem dritten der obigen Beyspiele.

Eine noch weitere Abhandlung über die Anwendung des Contrapunctes findet sich weiter hinten, im Artikel über die Fuge und den Fugenstoff; dort wird auch besondere Rücksicht auf die Singstimmen genommen.

Der Verfasser schliesst dieses Buch folgendermassen. »Es bedarf eigentlich keines besonders ausgezeichneten Talentes, um das Modell irgend eines Contrapunctes zu erfinden; die Gewohnheit und die Uebung einiger Monate, zumal unter einem geschickten Lehrer, sind hinreichend, um zu dieser Fertigkeit zu gelangen; allein es bedarf einer gewissen Geschicklichkeit, Phantasie und weit ausgedehnterer Fähigkeiten, um vom Erfundenen einen glücklichen Gebrauch zu machen und es mit Wirkung anzuwenden.«

Drittes Buch. *Nachahmung und Canon.* Dieses Buch ist das kürzeste des Werkes. Zwar sind die beyden Gegenstände, die es abhandelt, nicht für jedermann die leichtesten, und für Viele nicht die unwichtigsten; doch lassen sie sich, soll nur das daran gelehrt werden, was dem Praktiker nützlich ist, kürzer zusammenfassen.

I. Von den Nachahmungen. S. 183—193. Nachahmungen werden von jedem Ohre leichter aufgefasst und empfunden, als die Contrapuncte, weil sie gleich in ihrem Ursprunge, bey ihrem Auftreten, mit ihrer Erscheinung, auch schon ihren Zweck erreicht haben: sie bedürfen nicht erst einer Folge, einer Anwendung, um zu seyn was sie seyn sollen. Dieses ist bey dem Contrapunct umgekehrt: in seinem Ursprunge, bey seinem Auftreten ist er nichts anders, als eine melodisch-harmonisch kurze Phrase, wie beynahe jede andere, die nicht im



Contrapunct steht. Nur das geübte Ohr eines Eingeweihten ist bisweilen im Stande, zu entdecken, dass dabey der Componist diese oder jene Vorsicht angewandt hat, um später in der Wiederholung einen andern Vortheil aus solcher Phrase zu ziehen. Die Nachahmungen bedürfen dieser Wiederholungen nicht (wiewohl sie dabey Statt haben können); jeder Zuhörer vernimmt es sogleich, wenn eine Stimme einen Gesang anhebt und dieser Gesang (oder ein Theil davon) von einer zweyten, dritten oder vierten Stimme etwas später nachgeahmt wird. Eine solche Nachahmung thut also, gleich bey ihrem ersten Vortrage, bey jedermann die Wirkung, die ihr nach ihrem technischen und ästhetischen Werthe zukommt, sie bedarf nicht erst einer besondern Anwendung. Contrapunct ist ein Stoff zu Ausbildungen, Nachahmung hingegen ist schon die Ausbildung selbst. — Sonach begreift sich auch, warum Reicha in diesem dritten Buche keinen besondern Artikel der Anwendung der Nachahmungen widmet, während er im Zweyten, über die Contrapuncte, die Hauptsache daraus machte.

Die Nachahmung kann von so verschiedener Art seyn, als die Anwendung des Contrapuncts; also unzählbar. Reicha handelt nur von nachstehenden Hauptgattungen, nach welchen man in Stand gesetzt wird, die übrigen selbst aufzufinden und zu behandeln.

Gewöhnliche Nachahmungen, (*immitations ordinaires.*)

Künstliche Nachahmungen, (*immitations scientifiques.*)

Mit Vermehrung der Notengeltung.

Mit Verminderung derselben.

Allgemeine Bemerkungen über Nachahmung jeder Art.

Nachahmungen blos in der Bewegung, (*immitations du mouvement*)

Mittel, seinen **Bedingungscontrapunct**, welcher hier in der That recht gut zu statten kommt. *)

s) **Von den künstlichen Canons** (*Canons scientifiques.*) Diese Gattung ist viel schwerer als die erste, wenn gleich nicht von grösserer Wirkung. Die vorhergehenden Canons ahmen nur im Einklang oder in der Octave nach; diese hingegen in jedem anderen Intervalle. Bey jenen tritt die zweyte Stimme nie früher ein, als bis die erste ihre ganze Phrase beendigt hat; so auch die dritte und vierte; — bey diesen kann der Tonsetzer die Stimmen in jeder Entfernung nach einander eintreten lassen; sie können auch von verschiedenartigen Stimmen ausgeführt werden, ohne des Contrapuncts zu bedürfen. — **Diese Gattung von Canon** ist es, auf welcher die Alten eine Zeit lang all ihr Dichten und Trachten beschränkten, so dass es Männer gab, welche ihr halbes Leben darauf wandten, eine solche Production auszubrüten.

In dem vorliegenden Werke werden nun die verschiedenen Zweige dieser Gattung in folgender Ordnung abgehandelt;

Zweystimmige Canons—; **in allen Intervallen**—; **in der Gegenbewegung.**

Wie ein künstlicher Canon für das Publicum interessant gemacht werden kann. Er muss in symmetrische Phrasen eingetheilt werden; diese Phrasen können von anderen Stimmen wiederholend dialogirt werden; sie können durch einen Zwischensatz (*episode*), dessen Gesang mit dem Canon nichts gemein hat, von einander getrennt werden etc., — alles mit Beyspielen; eines fürs Orchester.

Dreystimmige Canons, »Wenn es schon schwer ist, mit Aufmerksamkeit einer Nachahmung zwischen **zwey**

*) Vorstehend Seite 135.

Stimmen während 3o, 4o oder 5o Takten zu folgen, was soll aus dieser Aufmerksamkeit werden, wenn man sie auf drey, oder wohl gar auf **vier** Stimmen zu heften sucht? *) Schreibt man also Canons für mehr als **zwey** Stimmen, so geschieht dies für die Augen, und nicht für die Ohren. Weil aber jedes Ding seine Liebhaber findet, so soll hier auch gelehrt werden, wie man einen Canon für mehr als zwey Stimmen componirt etc.«

Von den **rückgängigen Canons**. »Ich würde mich enthalten haben, von diesem Gegenstande zu handeln, wenn mich nicht folgende Rücksichten dazu bewogen hätten. Gewisse Leute, die diese Seite der Kunst nicht studirt haben, meynen Wunder was es sey, wenn sie einen rückgängigen Canon (Krebscanon) sehen. Es thut noth, ihnen zu zeigen, dass das ganze Hexenwerk solcher Erzeugung blos in einem einfachen Verfahren liegt, nach welchem es nicht schwerer ist, einen solchen Canon zu componiren, als jeden andern. Man verfahre nur auf folgende Weise« etc.

Vom **Canon über einen Choral**.

Vom **Doppelcanon**.

Vom **Räthselcanon**....... »Der Tonsetzer denkt sich seinen Canon so wie es hier gezeigt ist: warum ihn aber unter einer räthselhaften Gestalt vorstellen? geschieht es, damit ein anderer Tonsetzer, als neuer Oedipus, die Auflösung suche? Wir denken wahrhaftig allzugut von unsern Zeitgenossen, um sie für einfältig genug zu halten, ihre kostbare Zeit mit dergleichen Kleinigkeiten zu verlieren. Wer solche Canons zu machen versteht (und das muss man, um sie zu lösen), der wird es verziehen, deren selber zu componiren, als sich auf die Folter zu spannen, um die von anderen ersonnenen zu enträthseln.«

*) »In diesem Fall ist die Aufgabe des Zuhörers schwerer als die des Componisten.«

Vom Polymorphus. »...... Dass sich die Schüler darin zu üben suchen, mag angehen: ein geduldiger Harmonist wird nicht viele Mühe haben, deren zu finden; ein halb Dutzend diatonisch-fortschreitende Noten sind hinreichend dazu. Die Alten sprechen von dergleichen Canons, die 500, 1000 bis 2000 verschiedene Auflösungen haben. In unseren Tagen möchte man wohl mehr Auflösungen als Zuhörer zu solchen Canons finden.«

Vom Kreiscanon; vom Canon in der Vergrösserung (der Notengeltung); vom Canon in der Verkleinerung; von zweystimmigen Canons, die sich zu einem Trio oder Quatuor machen lassen. —

Es ist schon weiter oben angemerkt worden, dass, bey den Nachahmungen der Anwendung derselben kein besonderer Artikel gewidmet ist; eben darum ist dies auch hier bey den Canons unterblieben; wozu noch bemerkt werden kann, dass die Canons meist ganz für sich bestehende Sätze sind, wesshalb es keiner weiteren Anwendung bedarf. Was daruber, so wie uber die Nachahmungen, gelehrt werden kann, wenn sie Fragmentarisch in anderen Productionen zerstreut wurde, findet sich später bey der Fuge.

Ende des ersten Bandes

Viertes Buch. *Von der Fuge.* Keine Gattung von Musikstucken hat wohl so vielen Einfluss auf die Tonsetzkunst gehabt als die Fuge, und keine wird überhaupt so verschiedentlich geschätzt und gebraucht. Den Kunstjunger, der Anfänger in der Komposition, erfüllt schon der blose Name mit Ehrfurcht; die Fuge scheint ihm der Gipfel der Kunst, und dem, der in ihre Geheimnisse eingeweiht ist, zollt man eine ganz besondere Hochachtung. — Der modische Dilettant hingegen, der oberflächliche Künstler, der grosse Haufe, verachtet, was diesen Namen trägt, während, es sey nur das Erzeugnis einer kalten

Phantasie und einiger Rechenformen. Dem Phantasiearmen ist sie ein bequemes Mittel, die Abwesenheit seiner Schöpfungskraft zu verbergen; dem Pedanten ein Mittel, gelehrt zu thun; dem grössern Tondichter aber ein Kunstmittel zur Erreichung der höchsten Wirkung. Der Lehrer endlich gebraucht sie als eine sehr zweckmässige Form, in welcher er seine Schüler alle harmonische, contrapunctische und canonische Verarbeiten, die Entwickelung der Gedanken etc. anwenden und einüben lässt.

Aus diesem letzten Gesichtspuncte betrachtet Reicha hier zuforderst die Fuge; sie ist ihm ein treffliches Mittel, alles was im ersten Bande abgehandelt wurde, in nähere Anwendung zu bringen, damit der Lehrling jedem vorkommenden Falle von technischer Seite gewachsen sey. *) Darum ist denn auch die Fuge, obschon sie, wie jedes andere Musikstück, nur **eine** Form und Gattung ist, ein ganz eigenes Buch gewidmet worden, während, im sechsten Buche, alle übrigen Formen, z. B. Symphonie-Sätze etc., unter einem einzigen Artikel vorkommen.

Von dem Gesichtspunkte ausgehend, dass die Fuge zunächst als Schulform dienen soll, konnten und mussten darüber bestimmtere Regeln festgesetzt werden als dies der Fall wäre, wenn sie nur als praktisches Musikstück betrachtet würde, wo alsdann ihre äussere Form und ihre innere Ausarbeitung mehr der Willkür und der augenblicklichen Eingebung des Tonsetzers unterworfen wäre. So heisst es also hier meist: dieses oder jenes

*) Wie oft wird mancher Componist in den besten Stunden der Begeisterung blos durch mechanische Schwierigkeiten aufgehalten, weil er der Fuge nicht mächtig ist. Solche Hindernisse zernichten nicht selten die Begeisterung und streuen Verwirrung und Kälte in den Satz, Fehler, die man grade der Fuge vorwirft, welche doch vielmehr das Mittel dagegen ist. *Anm. d. Vrf.*

ist verboten, oder erlaubt, oder gehört nicht in die Fuge, u. dgl., welches später, wo die Fuge oben andere angewandt ist, bisweilen absichtlich übertreten wird.

»Ehe in die nähere Abhandlung eingegangen wird, ist es für die Deutlichkeit dieser Artikele wichtig« (auch darum, weil in allen höheren Schulen Fugen im strengen Style verlangt werden, während die Schüler überall nur solche zu Gehör bekommen, die im freyen Style geschrieben sind) »bestimmt anzugeben, in was der Unterschied zwischen der älteren Fuge im strengen Style, und der neueren im freyen Style besteht; denn die berühmtesten Tonsetzer des 18ten Jahrhunderts haben fast alle ihre Fugen in diesem letztern geschrieben.«

»1) Die Fuge wird (in Hinsicht der Harmonie, der Stimmenführung und der Ausweichungen) nach den Vorschriften des strengen Styls gesetzt, die wir am Anfange dieses Werkes aufgestellt haben; und bloss für die Singstimmen, ohne Begleitung, oder etwa mit der Orgel; wir nennen sie ältere Fuge (*Fugue ancienne*). Nur die ältere Fuge war es, die bisher in den Werken über die Composition abgehandelt wurde.«

»2) Die neuere Fuge (*Fugue moderne*), vokal und instrumental, ist ganz von den Fesseln der älteren befreyt. Nun wird eine Vokalfuge in dieser Art immer mit Instrumenten begleitet, um die Sänger zu unterstützen und die Intonation zu sichern. Wir wollen hier über die ältere und neuere Fuge eine Vergleichungstafel geben, damit man mit einem Blicke übersehen könne, was in dem einen verboten ist, und was man in die andere einzuführen für nöthig erachtet hat.«

Hier stehen nun zwölf verschiedene Punkte gegen einander über in zwey Colonnen, links die ältere Fuge, rechts die neuere. Z. B. (ich hebe hier nur Einiges davon aus):

»Aeltere Fuge. Nr. 11. Vor Entdeckung der Harmonie sang man alles im Einklang und der Octave; sobald aber die Accorde bekannt wurden, haben die Tonsetzer vor dem 18ten Jahrhundert diesen Effect verboten. Dieses ist wohl die wahre Ursache, warum er in der ältern Fuge nicht geduldet wird.«

»Neuere Fuge. Nr. 11. Eine Stelle (zumal des Thema), von allen Stimmen im Einklang und der Octave ausgeführt, kann eine grosse Wirkung hervorbringen, besonders gegen das Ende der Fuge. Es wäre also lächerlich, dieses auszuschliessen.«

». . . . . Es ist für den strengen Styl zu bedauern, dass die berühmtesten Fugen, die von ganz Europa am meisten geschätzt werden, gerade eben im freyen Style geschrieben sind. Alle gefeyerten Tonsetzer des 18ten Jahrhunderts haben deren gemacht; Corelli, Leo, Scarlatti, Durante, Handel, Marcello, Jomelli, Sebastian und Emanuel Bach, Haydn und Mozart haben darin geglänzt. Die ausschliesslichen Anhänger der ältern Fuge mögen es mit diesen berühmten Meistern abmachen, wenn alles was wir über die neuere Fuge angemerkt haben, nicht nach ihrem Geschmacke ist. Was uns betrifft, so ist unsere Pflicht, von allem was gemacht wird und die Kunst interessiren kann, Rechenschaft zu geben. Wenn die Tonkunst Fortschritte machte - und die Abhandlungen darüber immer zurück blieben, so ist es auch für den eingeschränktesten Verstand begreiflich, dass diese Abhandlungen endlich fruchtlos und nichtssagend werden müssen.«

»Man kann mit Grund einwenden, 1) dass die Regeln der ältern Fuge bestimmter, und ausreichender sind, die Schüler auf eine sichere Art zu leiten; 2) dass die Freyheiten der neuern sie hingegen irre leiten, und sie gewöhnen, unrein zu schreiben oder die Singstimmen nicht naturgemäss zu behandeln. Darum wird es auch gut seyn, immer mit der ältern anzufangen und erst diese

recht machen zu lernen, ehe man die neuere vornimmt........«

I. Von dem Thema, Subject. S. 7.

II. Von der Antwort, dem Gefährten. S. 7—16. Die Sache wird in sechs Regeln abgemacht. Vier und siebenzig verschiedene Subjecte, jedes mit einer Antwort, erklären alles aufs Vollständigste.

III. Von dem Hauptstoffe, woraus die Fuge besteht. S. 16—24. Dieses, so wie noch vieles Nachfolgende, lässt sich nur durch zahlreiche Notenbeyspiele erklären, daher beschränke ich mich, hier blos die Gegenstände anzugeben:

1) Von der Engführung (*Stretto*).

2) Von den Nachahmungen in den Fugen.

3) Von der theilweisen Entwickelung des Thema.

IV. Von der Ordnung, die man in der Anwendung des Fugenstoffes zu beobachten hat; oder von der Fuge im eigentlichen Sinne. S. 25—35. Als ich das Studium der Fuge vornahm, verschaffte ich mir, da in meinem Geburtsorte kein Lehrer dazu aufzufinden war, alle Werke, die ich über diesen Gegenstand entdecken konnte. Vielleicht war ich zu ungeschickt, ihre Erklärungen aufzufassen oder anzuüben, oder es fehlte mir an Anlagen; kurz, ungeachtet alles Fleisses brachte ich meine Fugen nie weiter, als bis zu Ende der Ankündigung (*Exposition*). Hier blieb ich stehen, mich und die Werke fragend, was denn nun geschehen müsse oder könne. — Keine befriedigende Antwort ward mir; ich tappte blindlings fort, unwissend, was eigentlich eine Fuge ist, bis ich das Glück hatte, den mündlichen Unterricht eines geschickten Meisters zu geniessen. Jetzt glaube ich aber, dass, wenn ich damals

diese beyden Artikel III. und IV. gehabt hätte, ich mich vielleicht zurecht gefunden haben würde. —

»Es ist ein grosser Unterschied zwischen der Fuge und dem Fugenstoff. Die Fuge ist ein Rahmen, ein Muster, eine Form, die sich nicht verändert. Diese Form ist an sich selbst von keinem Interesse. Sie beruht blos auf Uebereinkunft. Man kann den Fugenstoff anwenden, ohne eine Fuge zu machen; so hat Haydn häufigen Gebrauch von diesem Stoffe in seinen Quartetten, Symphonien etc. gemacht. Das was die Fuge wichtig macht, ist der Stoff welchen sie einschliesst. Tausend Fugen gleichen sich in der Form und unterscheiden sich nur in dem Stoffe. Die Form hört auf gut zu seyn, sobald der Stoff schlecht ist. — Folgendes muss man wissen, um eine regelmässige Fuge zu machen.«

1) Wie in dieser Musikgattung modulirt wird;
2) Wie das Thema anzukündigen (*Exposition*);
3) Wie die Bewegung unter den Stimmen unterhalten werden muss;
4) Wie ein Zwischensatz, *Episode*, gemacht wird;
5) Die verschiedenen Arten, die Engführungen, *Stretto*, und Nachahmungen anzuwenden;
6) Eine Pause soll immer dem Eintritte des Themas oder der Antwort vorangehen;
7) Den Canon in der Fuge anzuwenden;
8) Wie der Orgelpunkt gemacht wird;
9) In was der Schluss der Fuge besteht;
10) Die Einheit in der Fuge.«

»Man kann sich einen ziemlich deutlichen Begriff von der Folge einer vierstimmigen Fuge machen; wenn man sich den Fugenstoff etwa folgendermassen auf einer Zeile fortlaufend denkt: Thema, Antwort, Thema, Antwort — Zwischensatz — Antwort, Thema — Zwischensatz — Engführung — Zwischensatz — nähere Engführung — Zwischensatz

— die nächste Engführung — Orgelpunkt — Canon — Schluss.

Nun werden obige zehn Punkte einzeln vorgenommen und ausgearbeitet; sie können hier aber nicht leicht näher erörtert werden.

V. Analyse der zwey-, drey- und vierstimmigen Fugen. S. 35 — 56. Das 1, 2, 3, 4 Gesagte wird, nun einzeln auf jeden besondern Fall angewandt und erklärt. Es stehen hier sechs Vokal- und eine Instrumental-Fuge. In die Zergliederung und Beschreibung der einzelnen Theile dieser und aller nachfolgenden Musikstücke einzugehen, ist hier unmöglich. Ich bemerke blos, dass ich jedes davon, nicht blos als Beyspiel, sondern auch als Tonstück betrachtet, der Aufmerksamkeit und näheren Beachtung der Leser würdig glaube.

Regeln beym Durchkreuzen der Stimmen. Dieser nicht unwichtige Gegenstand ist hier sehr befriedigend abgethan. Indessen erlaube ich mir, ungeachtet meines Vorsatzes, Nichts tadeln zu wollen, die Bemerkung, dass dieser Gegenstand hier, in der Mitte der Lehre von den Fugen, keineswegs an seinem Orte steht; er gehört schlechterdings nur in die Harmonie; ist er aber dort vergessen worden, so war je hier das erste Buch der Ort zu solchen Nachträgen.

Aufschluss über das, was man sonst Tonfuge, reale Fuge, und nachahmende Fuge nennte. (*Fugue du ton, fugue réelle, et fugue d'imitation*).

1) Tonfuge. Die älteren Tonarten werden vorausgesetzt. 2) Das Thema mit seiner Antwort durfte die Gränzen einer Octeve (von einer Tonica oder Dominante zur andern) nicht überschreiten, Fig. 7, 8. b) Man war genöthigt, stets in der ersten Saite des Tones zu bleiben: dieses gab denn dem Stücke den Namen Tonfuge, oder Fuge im Tone.

So durfte kein anderes ♯ noch ♭ eingeführt werden, als solche, welche die Vorzeichnung der Tonart engab, wie z. B. in der dorischen weder *b* noch *cis*, noch jedes andere Versetzungszeichen, blos bisweilen als Ausnahme, zum Schluss, ein *cis!* Als Beyspiel wird eine vierstimmige Vokalfuge von 76 Takten in der lydischen Tonart (F-dur ohne ♭), geliefert, worin kein einziges Versetzungszeichen vorkommt. »Es wäre gut, wenn sich unsere jungen Componisten, die kein halbes Dutzend Takte schreiben können ohne auszuweichen, wenigstens ein Jahr lang in der Tonfuge übten.« *)

2) Reale Fuge. »Um die moderne Fuge (sowohl im strengen als im freyen Style) von der alten Tonfuge zu unterscheiden, nannte sie der Pater Martini *Fuga reale*, wahrscheinlich weil darin die Antwort oft ohne Veränderung (die Transposition ausgenommen) gemacht wird; ohne diesen Grund würde die Wahl des Wortes *reale* weder glücklich noch geistreich seyn.« Dieses ist alles, was über diese Fuge hier gesagt wird.

3) Nachahmungsfuge. Die Alten nannten oft Fuge, was eigentlich nur ein Canon oder ein canonischer Satz ist........ Weil man nun aber keine Tonfugen mehr schreibt, und die Canons nicht mehr Fuge genannt werden, so sind nunmehr die Benennungen: Tonfuge, reale Fuge und Nachahmungsfuge, nicht mehr von Erheblichkeit, und dienen nur, unsere Abhandlungen zu verwirren.«

VI. Von den Fugen mit mehr als einem Subjecte. S. 56 — 126. Von hier an werden die Contrapuncte eingeführt; sie spielen nun, in der Anwendung, fast bis ans Ende des ganzen Werkes, eine Hauptrole. Sie erscheinen folgendermasen: der doppelte, in der

*) Höret, höret! — Zumuthen wollen wir's euch nicht; aber zur Busse hättet ihr's häufig verdient!

d. Red.

Doppelfuge; der dreyfache in der Tripelfuge (Fuge mit drey Subjecten) u. s. w.; der Contrapunct in der Decime, in der Fuge in der Decime, und eben so bey der Duodecime.

1) Von der Doppelfuge. Es wird gelehrt: wie das Gegenthema, im doppelten Contrapunct, eingerichtet wird, dass es mit der Antwort, auch wenn, diese Veränderungen erleidet, gehen kann; welche Zusammenstellungen, Engführungen, und überhaupt welchen Vortheil man von der Vereinigung der beyden Subjecte ziehen kann; wie die Ankündigung einer Doppelfuge gemacht wird. Im Übrigen gelten alle Regeln der einfachen Fuge.

2) Von der Fuge in der Decime. Ein merkwürdiges Beyspiel für das Streichquartett begleitet diese Abhandlung.

3) Von der Fuge in der Duodecime. Eine Fuge für dieselben Instrumente.

4) Von der Fuge mit drey Subjecten. Zwey vierstimmige Vokal- und Instrumentalfugen werden analysirt.

5) Von der Fuge mit mehr als drey Subjecten. Der Verfasser meynt, die Praxis könne sich mit den Doppel- und Tripelfugen begnügen, indem mehr Subjecte nicht nur keine grössere Wirkung hervorbringen, sondern für vielmehr Eintrag thun. Es wird also nur zur Vollständigkeit und zur Übung angehender Tonsetzer hier noch von vier-, fünf und sechs Subjecten gehandelt. Eine grosse analysirte achtstimmige Singfuge, mit sechs Subjecten, schliesst das vierte Buch.

Fünftes Buch. Dieses Buch hat, sowie das erste, keine besondere Ueberschrift. Nach dem Inhalte könnte es etwa den Titel führen: Fortsetzung von der Fuge, oder auch: Anwendung der Fuge in der heuti-

gen Musik. Der grösste Theil desselben handelt von Gegenständen, die noch von keinem theoretischen Werke berührt worden sind.

I. *Von der Fuge in der Augmentation und in der Diminution.* S. 127—129.

II. *Von der Fuge in der Gegenbewegung.* S. 130—132. Warum diese beyden Artikel nicht noch im vierten Buche stehen, begreife ich nicht. Sie haben mit allem was ihnen nachfolgt nichts gemein. Sie gehören noch, so wie alles was im vierten Buche vorkommt, in die Grammatik der Fugen, während hier nur von der Aesthetik gehandelt wird. Mir scheint, als habe der Verfasser sie in der Ausarbeitung seines Werkes vergessen gehabt und später erst nachgeholt; und da sich weder in dem vierten Buche ein schicklicher Platz dazu fand, noch am Ende desselben, welches grossartig mit einer achtstimmigen Fuge schliesst, so mussten sie nun wohl hierher verschoben werden. Es kann aber auch aus Irrung geschehen seyn, indem das vierte und fünfte Buch, über einen Stoff handelnd, vielleicht ursprünglich nur eines ausmachten, welches, seiner unverhältnismässigen Grösse wegen, etwa erst beym Stechen, in zwey Bucher vertheilt wurde.

III. *Von der Vocalfuge mit Orchesterbegleitung.* S. 132 — 168. »Die Alten konnten uns über diesen Gegenstand keine Aufschlüsse hinterlassen, weil sie unsere Orchester, und selbst die jetzt gebräuchlichen Instrumente, die Orgel ausgenommen, gar nicht kannten. —Es gibt verschiedene Arten, die Singfuge zu begleiten.«

Erste Art. Es werden die Singstimmen mit einigen Instrumenten blos verdoppelt, um sie im Tone zu halten. Diese Art war sonst die gebräuchlichste.

Zweyte Art. Mit den Streichinstrumenten allein. Drey Fugen in Partitur, auf drey ganz verschiedene

Weisen begleitet. In der ersten werden die Singstimmen von den Instrumenten blos verdoppelt, nur mit dem Unterschiede, dass diese die einfachen Noten des Gesanges ein wenig verbrämen, welches der Fuge mehr Leben gibt. Diese Begleitungsart wird am häufigsten angewandt. — In der zweyten ist der vierstimmigen Vokalfuge ein Instrumentalbass, in fast stets fortlaufenden Viertelnoten, beygefügt; dieser Bass ist eine fünfte reelle Stimme, so dass nun zwey verschiedene Bässe vorhanden sind (1tes Buch, Artikel IV.). Ueber diesem Instrumentalbass, der beziffert ist, führen die andern Instrumente die Harmonie aus, so wie sie ungefähr ein Organist in ähnlichem Falle greifen würde. Diese Begleitungsart ist schon weniger gebräuchlich, weil sie auch, wegen des Basses, dem Tonsetzer viel schwerer wird; die dritte aber ist neu. Es ist eine Fuge mit zwey Subjecten, im Contrapunct der Octave; der vierstimmige Chor hebt mit dem ersten Subjecte an, worauch die Instrumente mit dem zweyten eingreifen, welches sie, so wie der Chor das seinige, bis ans Ende beybehalten und ausarbeiten. Die Vocalfuge ist, wie das immer seyn soll, so beschaffen, dass sie der Instrumente entbehren kann; so ist es hier auch die Instrumentalfuge mit ihrem Subjecte. Dieses ist also eine Doppelfuge im eigentlichsten Sinne. Auf der Scene muss diese Begleitungsart, wenn sie so genannt werden kann, gewiss nicht ohne Vortheil seyn; sie verlangt aber ihren Mann.

Dritte Art. Mit den Blasinstrumenten allein. Im Concert oder auf der Scene können diese sehr gut die Orgel ersetzen, wozu das Zweyte der so eben erwähnten Beyspiele sich sehr gut eignet. Noch andere Modificationen werden angegeben.

Vierte Art. Mit dem ganzen Orchester. Eine grosse Fuge mit zwey Subjecten über: *Cum sanctis tuis in aeternum*, nach der allgemein üblichen Begleitungsart. — Wieder andere Behandlungen des Orchesters zeigt die

Fünfte Art. Die Instrumente, zumal die blasenden, werden mehr Solo, als in Messe gebraucht. Beyspiele dazu finden sich später bey einer andern Gelegenheit.

IV. Von der Fuge in drey Octaven. S. 168 — 181. Ein Riesengedanke, der erstaunliche Wirkung thun kann. Doch kein Urtheil; die Sache ist zu neu und dürfte vielleicht eben darum verschiedene Aufnahme finden.

Es wird eine grosse Anzahl von Ausübenden vorausgesetzt, etwa in der Kirche. Die Fuge ist vierstimmig, jede dieser vier Stimmen wird in drey verschiedene Octaven ausgeführt, und zwar so:

die erste Stimme, von allen Blasinstrumenten (die ganz tiefen, als Posaunen, Fagotte ausgenommen) und chormässig besetzt;

die zweyte Stimme, von allen Saiteninstrumenten (ohne die Bässe) ebenfalls chormässig und in drey verschiedenen Octaven, so wie

die dritte Stimme, von allen Singstimmen und

die vierte Stimme, von allen Bässen nebst der Orgel, auf deren Pedal von 32 Fuss hier gezahlt wird, damit auch diese Stimme in drey Octaven gehe.

Der dritten Stimme, dem Gesange, gehen die Posaunen und Fagotte zur Unterstutzung zur Seite.

Das Thema dieser Fuge ist: siehe in Fig. 9.

Die Worte wurden auf die Musik gedichtet; es ist ein Lobgesang auf die Geburt Jesu.

Ein zweytes Beyspiel, in einem andern Charakter, Allegro; nur auf fünf Zeilen, in dem die Instrumente und Stimmen zur Verdopplung angegeben sind.

»Um eine solche Fuge zu schreiben, muss viele Vorsicht gebraucht und manche sonst ungewohnte Schwie-

rigkeit überwunden werden.« Die Vorschriften dazu sind kürzlich aufgestellt; sodann das Verhältniss der Besezzung solcher Tonstücke angegeben.

V. Von der Instrumentalfuge als Begleitung des Gesanges. S. 182 — 212.

Erstes Beyspiel. Das Orchester (es besteht hier nur aus den Saiteninstrumenten), führt eine regelmässige Fuge in einem sanften Charakter aus, mit dem Thema Fig. 10. Nach zehn Takten ergreift der Chor, während die Fuge immer gleich sanft fortfliesst, den Satz Fig. 11, welcher unverändert sechsmal, stets nach einigen Takten Pausen, wiedererscheint: aber jedesmal in einer anderen Tonart; nur das letzte Mal verändert er sich, wendet sich nach *As*, verlängert sich ein wenig und schliesst mit der Fuge.

Zweytes Beyspiel. Ein anderer Chor auf: *Fe giuriamo* etc., aus *Metastasio's Gioas, Rè di Giuda.* Er besteht nicht, wie der vorhergehende, aus kurzen, sich wiederholenden Phrasen, sondern bildet für sich selbst einen echt dramatischen Satz. Das Volk schwört seinem neuen König Treue, und diesem Charakter gemäss ist er auch declamirt. Das Orchester (nun auch mit den Blasinstrumenten) begleitet diesen Chor mit einer Doppelfuge, die seine Handlung in ein echt dramatisches Licht stellt. Man sehe nur ihr erstes Motiv bey Fig. 12.

»Man fühlt wohl, dass hier nun nicht mehr die Rede von solchen unbedeutenden Fugen ist, mit welchen sich die Schüler in den Compositionsclassen beschäftigen: es gilt hier von den Wirkungen, die durch den Fugenstoff hervorgebracht werden.«

Drittes Beyspiel. Eine Scene und Arie für eine Bassstimme; die Begleitung der Arie ist wieder eine Fuge. »Diese Verbindung ist eine der delicatesten und schwierigsten; denn hier ist die Rede von einer regel-

mässeigen Arie, welche ihr Motiv und ihre natürliche Folge hat, und wobey die Singstimme keineswegs der Fuge aufgeopfert wird.«

VI. Vom Choral mit einer Instrumentalfuge begleitet. S. 212 — 220. Die beyden hier vorkommenden Beyspiele, von zwey Schülern des Verfassers, sind beyde über dasselbe Kirchenlied: Wie herrlich strahlt der Morgenstern. Das erste, mit deutschem Texte, ist eine Orgelfuge. Die Gemeine singt den Choral im Einklang und der Octave. Alle Einschnitte, nach jedem Vers, sind, damit das Volk leichter wieder eintritt, von gleicher Länge. Das Zweyte, mit französischem Texte (aus dem Pariser lutherischen Gesangbuche) ist eine Fuge für das Streichquartett.

VII. Von der Art, die Worte zu einer Fuge zu setzen, oder von der Parodie der Fuge. S. 221. Dem Verfasser gefällt die gemeinübliche Art, den Text in der Fuge zu behandeln, nicht. »Dieses barbarische Verfahren schickt sich schlecht für den französischen Geschmack und die Eigenthümlichkeit seiner Sprache, weßhalb man keine Fugen mit französischem Texte schreiben kann.« (Ich kenne davon wirklich noch keine.) Er rathet, lieber die Fuge ohne die Worte, im Charakter der Situation, zu schreiben, und sodann erst die Worte dazu dichten zu lassen, wie dies in seiner Fuge in drey Octaven der Fall war. »Es brauchen nicht immer streng regelmässige Verse zu seyn; auch freye Verse, ja die Prosa, kann dazu dienen.« etc. etc.

Bemerkungen über die Fuge im Allgemeinen. S. 222. Ueber gewisse Pedanten, die da meynen, die Fuge bedürfe nicht des Genies. — »Sie hat, so wie sie seit Jahrhunderten gemacht wird, einen Grundfehler; sie hat weder Phrase noch Rhythmus u. dgl. — Die Form der Fuge wurde zu einer Zeit erfunden, als die Musik in ihrer Kindheit war, und man von ihrer wahren Natur und Sprache keinen Begriff hatte.' Damit die Fuge

ein neues Interesse gewinne, müsste man trachten, sie in Phrasen einzutheilen und ihrem Stoffe mehr Mannichfaltigkeit zu geben, welches keineswegs unmoglich ist.«

Plan einer rhythmischen Fuge. (*Fugue phrasée*). S. 222 — 232.

1) Die Ankündigung muss eine vollkommene Phrase mit einer ganzen Schlusscadenz bilden etc. Dann folgt ein Beyspiel für das Quartett, mit einer Einleitung. Das Thema dieser Fuge ist Fig. 13. 2...... Alles was sonst zu einer regelmässigen Fuge gehört, findet sich darin. Um also eine Fuge in diesem Genre zu machen, muss man die ältere zuerst vollkommen inne haben; nur wird mehr Geschmack, mehr Phantasie, mehr Gesang, mehr Composition, mehr Ideen und folglich mehr Genie erfordert, um eine gute gerhythmete Fuge zu machen. — Die Ouvertüre zur Zauberflöte von Mozart und der letzte Satz seines Quartetts in *C*-dur, sind nichts anders als in Phrasen eingetheilte Fugen, ohngefähr nach Art der hier besprochenen. — Eine solche Fuge muss auch mit dem *forte* und *piano* nuancirt werden. Die Art, wie man allgewöhnlich die Fugen spielt (besonders die mit dem Orchester begleiteten) ist eine Barbarey: es ist ein Wettstreit, wer am stärksten spielen oder schreyen könne; der Gesang, mit dem Orchester kämpfend, scheint vielmehr eine grobe Lustigkeit auszudrücken, als das Lob des Herrn zu singen.«

VIII. Von der fugenartigen Schreibart, S. 233. Hier wird kürzlich gelehrt, wie der Fugenstoff, ohne doch eigentliche Fugen zu machen, in anderen Musikstücken angewandt werden kann; man bedient sich nämlich nur einzelner Theile desselben, die hin und wieder eingeschaltet werden, wie z. B. die Exposition, oder blos einige Nachahmungen, Strettos, Canons, theilweise Entwicklungen eines Themas, oder auch Contrapuncte.

Hier schliesst die Abbandlung über die Fuge. Wer die angezeigten Gegenstände dieser zwey Bücher mit ei-

niger Aufmerksamkeit betrachtet hat, und weis, was bisher hierin geleistet worden war, der bedarf nicht erst meiner Erinnerung oder Empfehlung, um die Wichtigkeit und Nützlichkeit derselben zu würdigen. Dieses alles ist jedoch noch nicht der Zweck des Verfassers; es ist blos, so wie auch die drey ersten Bücher, eine Vorbereitung auf das was im sechsten und letzten vorkommt.

Sechstes Buch. *Ueber die Kunst, von seinen Gedanken Vortheil zu ziehen, oder sie zu entwickeln.* Das ist es, was der Verfasser mit seinem ganzen Werke gewollt hat, worauf er überall zielte und wozu alles Vorhergehende als Vorübung bestimmt war; nämlich: dem Tonsetzer zu zeigen und ihn in Stand zu setzen, seine Ideen (wenn er welche hat) zu entwickeln und aus denselben allen moglichen Vortheil zu ziehen; kurz, die höhere Tonsetzkunst, oder mit andern Worten, die Oconomie der Phantasie.

Sonach wurden die Contrapuncte nicht darum gelehrt, weil sie herkömmlicher Weise in jede Abhandlung der Composition gehören; die Nachahmungen und Canone nicht um Schwierigkeiten zu überwinden; die Fuge nicht um gelehrt zu thun: sondern darum, weil dieses alles eben so viele Mittel sind, einen musikalischen Gedanken mit Vortheil geltend zu machen. Viele wähnen zwar, nur die Armuth bedürfe dieser Oconomie. Es ist wahr, der Glückliche, dem grosse Güter und Schätze als Erbe zu Theil geworden sind, kann schwelgen, ohne sie zu verstehen oder zu gebrauchen; allein seine Reichthümer werden sich nicht vermehren, sondern nach und nach abnehmen und zuletzt wohl dahin schwinden, wo er dieser Oconomie doch wieder bedarf. Dann ist es aber gewöhnlich zu spät, sie zu studiren und seine Lebensart darnach einzurichten. Man denke an Pleyel, Rossini. Während hingegen ein vielleicht weniger Bemittelter, der diese Kunst gelernt hat und sie anwendet,

seine Habe nach und nach vermehrt; mit weniger Glanz mehr Gutes wirkt, als der grosse Prahler, und am Ende weit begüterter ist, als jener es am Anfange gewesen war. Man denke an Händel, Haydn. (Ersterer schrieb seinen *Messias* im 80ten Jahre.)

Diese Kunst seinen Schülern mitzutheilen, war immer der Hauptgegenstand bey Reichas Unterricht, so wie er es im gegenwärtigen Werke und zunächst in diesem sechsten Buche ist. Nur muss man nicht ausser Acht lassen, dass er stets einen guten Boden voraussetzt: er lehrt nur bauen; das Uebrige hängt von der Fruchtbarkeit des Erdreichs, dem Himmelsstrich und der Witterung ab.

I. Von den musikalischen Gedanken. S. 234—235. Da in des Verfassers Abhandlung der Melodie, der Bau der Phrasen, der Perioden und das was in der Musik Gedanke (Idée) heisst, hinlänglich gelehrt worden ist; so wird diese hier vorausgesetzt. Ein Tonsetzer fühlt und weis recht gut was eine Idee in der Musik ist; es wird ihm aber schwer, eine Definition davon zu geben und deutlich darzuthun, in was ihre Natur bestehe. Dieser Gedanke ist hier durchgeführt; vorwärts, zum Verständnis dieses Buches, Folgendes festgesetzt wird: es heisst eine Idee in der Musik:

»1) Ein natürlich fliessendes Thema, Gesang, oder blos ein melodischer Satz (*trait de chant*);

2) Eine kurze harmonische Phrase, die sich bey der Ausführung leicht festhalten lässt;

3) Die Vereinigung von etlichen Takten einer Melodie und einer Harmonie, die die Aufmerksamkeit des Zuhörers festhält, wenn auch diese Melodie und diese Harmonie, einzeln genommen, ziemlich unbedeutend sind.«

II. Von der Schöpfung musikalischer Gedanken. S. 235—236. Ich habe früher gesagt, dass im

diesem Werke nur die Technik zur Sprache kemme und dass überhaupt alles praktisch abgethan sey. Diese beyden Artikel, so wie einige Seiten am Ende des Werks, mocken jedoch eine Ausnahme, für die man aber dem Verfasser Dank wissen wird.

»Das Vermögen, hervorzubringen, zu schaffen, ist uns von der Natur gegeben...... Diese Kraft, die gewöhnlich Genie (vom lateinischen *Gignere*, hervorbringen, gebären, erschaffen) genannt wird, ist von merkwürdigen Erscheinungen begleitet, über welche uns eine lange Erfahrung folgende Aufschlüsse verschafft hat, die dem jungen Künstler Dienste leisten können.«

»1) Wenn die Erzeugungskraft in ihrer vollen Thätigkeit ist, so strömen die Gedanken mit einer unbegreiflichen Leichtigkeit im Ueberflusse herbey, aber nicht immer in einer dienlichen Ordnung. In diesem Fall ist es gut (um nicht einen Theil davon zu verlieren), sie kürzlich aufzuschreiben, oder bloss auf einer oder zwey Zeilen anzudeuten, um später das Dienlichste davon auszuwählen und in gehörige Ordnung zu bringen. Die Ideen, die man so findet, sind gewöhnlich rohe Diamanten, die dann erst polirt werden müssen.«......«

»2) —«

»3) Diese Fähigkeit kann man sich nicht aneignen weder durch Arbeit, noch durch Zeit: sie ist aber, mittelst einer anhaltenden Uebung, so wie jede andere moralische und physische Kraft, einer grossen Entwickelung und Vervollkommnung fähig. Ihre Thätigkeit ist gewöhnlich im Anfange sehr schwach, oder sie kündet sich wohl auch mit dem äussersten Ungestüm an, und wirkt auf eine sehr ungeordnete Weise. In diesem ersten Zustande bietet sie nun unvollkommene, rohe und unzusammenhängende Ideen dar. Es würde gefährlich seyn, lange in diesem Zustande zu bleiben oder ihn aufzureitzen; denn es könnte daraus die Gewohnheit einer verworrenen und unordentlichen Erzeugung entstehen. Das Mittel, welches

ich gegen diese gefährliche Heftigkeit angewandt habe, ist mir geglückt. Um das Aufwallen einer allzu hitzigen Phantasie zu stillen, welches gewohnlich mit Kopfschmerzen begleitet war, habe ich das Studium der Mathematik unternommen, ohne jedoch aufzuhören, meine Kunst zu üben. Nach einigen Jahren wurde meine Phantasie geregelter, biegsamer und geschickter zum Schaffen; die widrigen Anwandlungen verschwanden.«

»4) Es ist zu bemerken, dass man durch vieles Componiren zu einer Routine kommen kann, die selbst dann eine Leichtigkeit im Schaffen gibt, wenn die Erzeugungskraft in Ruhe ist. Dann aber entstehen Erzeugnisse einer viel geringeren Art: der Tonsetzer tritt in die gewöhnliche Classe zurück; nur bleibt er ein geschickter Harmonist, wenn er diesen Theil der Kunst in der Vollkommenheit besitzt. *)«

»5) Die Erzeugungskraft ist nicht immer in Thätigkeit: sie verlangt auch Ruhe (wie alle andere Kräfte) nach Masgabe ihrer Anstrengung. Diese Ruhe dient ihr zur Erfrischung, zum Sammeln neuen Stoffes und neuer Kräfte. Ist sie in diesem Zustande, so ist es gefährlich, sie zur Thätigkeit zu zwingen; es kostet auch viele Mühe, dazu zu gelangen, wogegen im anderen Falle ein dringendes Bedürfnis zum Schaffen den Tonsetzer anregt; seine Phantasie erwärmt und die erzeugende Begeisterung bemächtigt sich seiner. Diese Epochen, die die Erzeugungskraft zu ihrer Wiederauflebung verlangt und die bisweilen zwey, drey Wochen, einen Monat und mehr

*) »Indessen ist doch zu bemerken, dass diese Art zu arbeiten das Gute hat, dass sie den Künstler in der Übung seiner Kunst unterhält, und ihm (wenn er seine Ideen ausführen will) jene grosse Leichtigkeit giebt, die der Thätigkeit der Schopfungskraft so mächtig beysteht. Grosse Genien haben uns öfters Werke hinterlassen, die ihren Ruf nicht vermehren; vielleicht verdanken wir aber diesen Erzeugnissen jene, die sie unsterblich gemacht haben.«

Anm. d. Vf.

dauern, beängstigen und betrüben anfangs, ehe man von ihrer Nothwendigkeit und Nützlichkeit überzeugt ist. Man glaubt alsdann, die Natur habe uns die nöthigen Gaben zu einem Tondichter entzogen. Haydn rieth, *) diese Zeit zu benutzen, nicht zum Componiren, sondern zum Studium der verschiedenen Zweige der Kunst, um sich durch Uebungen aller Art im Gange zu unterhalten.»

»26) Es ist ebenfalls sehr gefährlich, die Erzeugungskraft zum Fortdauern zwingen zu wollen, wenn sie anfängt nach Ruhe zu streben. Man wird oft durch die Nothwendigkeit bestraft, seine Arbeiten auf eine beträchtliche Zeit auszusetzen, weil man nicht auf jene Warnung gehört hat . . . .»

»27) Es geschieht auch zuweilen, dass sich diese Kraft plötzlich ankündet und einen Augenblick nachher wieder verschwindet. So verliess sie Haydn, als sie ihm die ersten acht Takte seiner Symphonie in g-moll geliefert hatte, wo er erst nach vierzehn Tagen eine Folge zu diesem Anfange finden und den Satz fortführen konnte. Dasselbe kann anderen vorfallen. Zuweilen dient dabey dieses, die erstgefundenen Gedanken fortwährend und ohne Zerstreuung zu wiederholen.»

»28) Wir wissen nicht, ob es Mittel gibt, die wirkliche Erzeugungskraft in Thätigkeit zu setzen, so oft es der Künstler wünscht. Es giebt Leute, die glauben, man könne sie durch geistige Getränke, oder durch den Einfluss des schönen Geschlechtes, oder durch Ruhmsucht erreichen und in Anregung bringen. Diese Mittel sind aber trügerisch; jedenfalls können sie nur augenblicklich wirken. Wenn sie sich eher natürlicher Weise einstellt, so kann man sie oft ziemlich lange in diesem Zustande unterhalten; zu diesem Ende muss man aber grössere

*) Der Verfasser genoss lange seinen Unterricht.
Anm. d. Vf.

und längere Zerstreuungen vermeiden und alle Tage arbeiten.» *)

9) Viele Umstände können nachtheilig darauf wirken: Traurigkeit, Ekel, Sorgen, Clima, korperliche Uebel, Unglücksfälle etc. etc.

10) Sie nimmt oft mit dem Alter ab; doch gibt es Beyspiele vom Gegentheil: Haydn, Händel, Gluck etc. ..... Sie hat eben sowohl bey allen anderen Künsten statt. »Ihr verdanken die Künstler ihren Ruhm, und durch sie glänzen die Zeiten eines Pericles, Augustus, Leo X. und Ludwig XIV.« ...

III. Von der Ankündigung (Exposition) der Gedanken (Ideen). S. 236 — 240. »Seinen Gedanken ankündigen heisst, sie in einer ordentlichen Verbindung, so wie man sie erfunden hat, hören zu lassen. Diese Ankündigung muss nothwendig ihrer Entwickelung vorangehen.» Als Beyspiel wird hier der erste Theil (die 123 ersten Takte) von Mozarts Ouverture zu Figaro analysirt. »Diese Ankündigung hat alle erforderlichen Eigenschaften. Die Gedanken sind hier und ungezwungen, sind in gehöriger Veränderung und trefflich von einander unterschieden; sie haben Reiz und Interesse; man behält sie leicht; ihre Verbindung ist natürlich und vollkommen gut empfunden.» Mozart hat sie aber nicht entwickelt, sondern (im zweyten Theil) blos wiederholt. Es geschah nicht aus Unvermögen, sondern aus Ueberlegung: hätte er z. B. eine Symphonie machen wollen, so würde er, wie er dies oft bewiesen hat, nicht ermangelt haben, von so herrlichen Gedanken mehr Vortheil zu ziehen. Dieses Unterlassen der Entwickelung gibt unserem Verfasser Gelegenheit, in folgendem Artikel die Lehre von der Entwickelung mit diesen Mozartischen Gedanken zu beginnen.

IV. Ueber die Entwickelung der musikalischen Gedanken im Allgemeinen. S. 240 — 295.

*) Höret! Höret!

Neue unerwartete Effecte und dgl., mit schon gehörten Gedanken hervorbringen, heisst sie entwickeln, Vortheil daraus ziehen. — »Man hat gesehen, wie das Thema einer Fuge angekündigt wird und welchen Vortheil man demnächst davon ziehen kann. Allein die Fuge kennt nur eine Art der Entwickelung, die meist nur in Nachahmungen besteht, während im Quartett, in der Symphonie, in der Ouverture, in Ensemblestücken u. dgl. nebst den Nachahmungen, die Gedanken auch noch auf vielerley sonstige Weise entwickelt werden können.» — »Die vorstehende Ankündigung der Mozart'schen Ouverture enthält neun Phrasen, die mehrer Entwickelungen fähig sind.» Sie werden hier alle einzeln ausgehoben und nummerirt; sodann zwey verschiedene Sätze damit gebildet, einer von 67, der andere von 115 Takten. Sie sind so gemacht, dass sie, einer oder der andere, zwischen den 122ten und 124ten Takt von genannter Ouverture könnten eingeschoben werden.

»Ein Gedanke wird angekündet, indem man ihn zum erstenmal hören lässt. Eine glückliche Ankündung ist oft die Frucht des Ungefährs, einer augenblicklichen Eingebung des Feuers oder des Aufbrausens der Jugend; allein um seine Gedanken gut zu entwickeln, muss man ein erfahrner Meister, geschickt und geübt seyn.» — »Den Nutzen und die Wichtigkeit der Entwickelung betreffend, so genügt zu bemerken, dass sie die schönste Zierde einer Composition ist. Unzählige Stücke, worin glückliche Gedanken sind, haben schon lange aufgehört zu interessiren, weil ihre Verfasser von ihren Gedanken keinen Gebrauch zu machen wussten.

V. Ueber den Schnitt oder Rahmen der Tonstücke, die zur Entwickelung der Gedanken am vortheilhaftesten sind. S. 296 — 320. Es ist nicht genug, neue Gedanken erfinden und sie ausarbeiten zu können: man muss auch eine Form zu gestalten wissen, in welche dieser Stoff zusammengegossen und

dadurch zu einem Ganzen gemacht wird. Wenn die Schöpfungskraft vom Feuer der Phantasie in Thätigkeit geräth, (wenn das Erz im Ofen schmilzt), so denkt der Verstand (als Werkmeister) auf die passendste Form, in die er seine Materie auslaufen und zu einer zusammenhängenden Gestalt, in der sie ins Licht treten darf, ausbilden will. Diese Form ist also das Werk, das Erz aber nicht; es ist eine Gabe, ein Fund. Die Form zeugt von der Geschicklichkeit des Mannes, das Erz von seinem Reichthum; jeder giesst nach seinem Vermögen Blei oder Gold. Die Form allein kann erlernt werden; wer aber nur Bley besitzt, der giesst nie Gold, wenn er auch, aus allen Theorieen und Aesthetiken, noch so gut weis, wie Gold geschmolzen wird.

Es ist also die Aufgabe der Schüler, den Bildling zu lehren, den vorhandenen Stoff zu reinigen, zu behandeln, zu schmelzen, und dann insonderheit Formen dazu zu bauen.

Untersuchen wir, was bis jetzt hierin geleistet worden ist, so ergebt sich: 1) dass die Behandlung, die Reinigung des Stoffes, bis zum Ueberflusse abgehandelt worden ist; jedoch nur die eine Hälfte desselben, die Harmonie; die andere Hälfte, die Melodie, wurde beynahe ganz vergessen; Reicha allein hat etwas Vollständiges darüber geliefert. 2) Dass über die Formen schlechterdings nichts vorhanden ist. Wenn man meynt, dies beweise gerade, dass dieser Gegenstand nicht abgehandelt werden konne, noch solle, so studire und vergleiche man die Formen aller grosseren Tondichter, und man wird über die Einheit und Gleichheit erstaunen, die sie hierin beobachten; welches eben sowohl zu Bemerkungen und Regeln berechtigt, als die Lehre von Quintenparallelen, Modulationen u. dgl. Haben doch andere Künste auch ihre Formen, welche gelehrt werden können, warum denn blos die Tonlichtkunst nicht? Dafür ist aber 3) sehr oft die Goldmacherey abgehandelt werden, und wird es noch immer.

Wenden wir nun unsere Untersuchung zu dem zweyten der eben angeführten Punkte, nach vorliegendem Werke, so finden wir:

1) **Der grosse zweytheilige Schnitt** (*la grande coupe binaire.*)*) In diesem Rahmen erscheinen: der erste Satz einer Symphonie (auch die Ouverture, mit weniger Veränderung), eines Quartetts, Duetts, einer Sonate etc. Letztere Gattungen blos in kleinerem Masstabe. Der erste Haupttheil dieser Form dient zur Ankündigung der Gedanken, und der zweyte zur Entwickelung. Dieser ist wieder in zwey Unterabtheilungen getheilt. Zur Abhandlung dieser Form und näheren Erklärung des Textes werden nur kleine abgebrochene Notenbeyspiele gebraucht, und nicht, wie in den anderen Artikeln, ganze Tonstücke, weil jede Haydnsche oder Mozartsche Symphonie, Quartett oder Sonate dazu dienen kann.

2) **Der grosse dreytheilige Schnitt** (*coupe ternaire.*) Diese Form ist der Entwickelung der Gedanken nicht so günstig, als die Zweytheilige. Sie dient zum sogenannten *Adagio* oder *Andante*; auch in Opern-Arien wird sie oft angewandt. Die Abhandlung geschieht, wie bey der vorhergehenden und nachfolgenden, ohne Beyspiele, weil diese überall in Menge anzutreffen sind. Eine Zeichnung versinnlicht ebenfalls den Plan dieser Form.

3) **Schnitt des Rondo's.** In vier Unterabtheilungen.

4) **Vom freyen, oder Phantasieschnitt.**

5) **Schnitt für Variationen.** Von Variationen, so wie sie z. B. Haydn in seinem *Andante* machte, ist

*) Diese Formen werden zunächst hier auf die Instrumentalmusik angewandt. In wiefern sie in der Vokalmusik Statt haben, ist in dem mehr erwähnten *Traité de Mélodie* gezeigt worden.

Anm. d. Vf.

hier die Rede. a) Mit einem Thema. b) Mit zwey Themen. Ein Beyspiel für das Saitenquartett.

6) Vom Menuettschnitt. a) Menuette mit einem oder zwey Trio. Vier verschiedene Arten. b) Menuette, die keinT rio haben. Zwey verschiedene Arten, mit neuen Vorschlägen.

VI. Von der Einleitung und dem Präludium. S. 320 — 327. Eine Art des Präludiums besteht auch darin, das Orchester mit einem kurzen Gedanken, in den verschiedenen Stimmen abwechselnd, präludiren zu lassen, um damit gewisse declamirende Stellen der Singstimme zu begleiten.

VII. Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Europa. S. 328. Eine kleine Jeremiade, die damit endet: dass ein Tonsetzer, der nur etwas wahres Grosses schaffen will, nicht nur ein seltenes Genie und gründliche Kenntnis seiner Kunst besitzen muss, sondern auch Seelenstärke genug, um sich über die Kritik wegzusetzen, mit edlem Muthe das Urtheil des grossen Haufens zu verachten, und nach keiner andern Belohnung, als dem Bewusstseyn seiner eigenen Übermacht zu sterben.«

VIII. Ueber einige Gegenstände, die noch nicht abgehandelt worden sind. S. 328 — 359. Acht verschiedene Punkte, die sich aber nicht leicht ausheben, noch kürzlich angeben lassen. Es sind einzeln hingeworfene Gedanken, die vielleicht zu näherer Berücksichtigung Anlass geben können, wie z. B.: Im Chor sprechen (nicht singen) zu lassen — ein gesprochener Chor — etwa im Trauerspiel; Mittel zu finden, die gewöhnliche Declamation aufzuschreiben; über akustische Hypothesen; über die Einführung von Vierteltönen, und neuen Taktarten; und über besondere Benutzung einzelner, sonst nicht sehr geachteter Instruments. Ein gros-

ses Beyspiel zu dieser letzten Anmerkung beschliesst das ganze Werk. Es ist ein Doppelchor (ein vierstimmiger Frauen- und ein vierstimmiger Männerchor) auf die zwey Verse, womit Schiller, wie es hier heisst, seine **Harmonie der Sphären** beginnt:

„Horcht wie orgelt, wie braust die Aeolsharfe der Schöpfung!
Droben und drunten und rings tönt ihr bebendes Gold."

Das Orchester besteht blos aus den Saiten-Instrumenten, und **acht Pauken**, welche obligat im Pianissimo in Accorden rollen.

Die vorstehende Darlegung wird dem Leser eine ziemlich vollständige Uebersicht des Inhalts dieses Werkes geben, nicht aber seines eigentlichen Werthes, welcher nur durch das ausführliche Studium des Werkes selbst ganz erkannt werden kann. Was etwa eine tadellustige Kritik an dem Werke auszusetzen finden könnte, möchte allenfalls dieses seyn, dass hin und wieder eine besser geordnete stufenweise Fortschreitung zu wünschen wäre; dass der Styl zuweilen den **deutschen** Verfasser verräth; dass für die Vocalmusik, und zumal für die Scene, lange nicht genug gethan ist*) und dgl. Berücksichtigt man aber die Reichhaltigkeit der aufgezählten Gegenstände, so glaube ich nicht zu viel auszusprechen, wenn ich behaupte, dass kein Unbefangener diesem Werke eines von seinen Vorgängern, an praktischem Nutzen für unsere Zeit, an die Seite setzen wird. —

*) Was hier in Rücksicht auf die Vocalmusik abgehandelt wurde, war nur, in so fern die Entwickelung der Gedanken dabey anwendbar ist. Die Prosodie, Declamation, und überhaupt die Theatercompositionen konnten nicht in ein paar Artikel abgethan und eingeschoben werden; sie gehören auch nicht in das, was der Verfasser unter **höherer Tonsetzkunst** begreift. Sie verlangen eine eigene Abhandlung, worüber Reicha schon die ersten Grundideen geworfen haben soll. *Anm. d. Verf.*

Der Stich ist schon und ziemlich correkt; nur sind einige Platten zu überladen und andere wieder zu gedehnt. Die Subscribanten erhielten ein schlecht getroffenes Bildniss des Verfassers, worunter steht: *Ant. Reicha, ne à Prague le 27 fevrier 1770.* —

D. Jelensperger.

I.) **Cäcilia, ein periodisches Werk,** welches, für angehende und geübtere **Orgelspieler,** kleinere und grössere, leicht spielbare **Orgelstücke** verschiedener Art enthält; von *J. H. Knecht.*

II.) Kleine und leichte **Uebungsstücke** im **Klavierspielen** für die ersten **Anfänger,** 3 Hefte und

III.) Sammlung auserlesener **Klavierstücke** mit angemerktem Fingersatze von *Haydn, Mozart, Clementi, Pleyel, Vogler, Knecht* u. s. w. für **Geübtere,** 6 Hefte.

Freiburg in der Herderschen Kunst- und Buchhandlung.

Zu Nr. I.) Der längst verstorbene, durch seine zahlreichen Compositionen für die Orgel bekannte Verfasser versichert in der Vorrede, es mangele eine Sammlung von Orgelstücken welche, nicht nur der Natur der Orgel, sondern auch den Kräften und Bedürfnissen der meisten Organisten in Städten und auf dem Lande angemessen, also leicht spielbar und gemeinnützig seyen, und dieses habe ihn zur Herausgabe vorliegenden Werkes bestimmt. Die Absicht war gut und lobenswerth und die Aufgabe ist, wenigstens zum Theil, glücklich gelöst. Die Angabe des Inhaltes der 3 vorliegenden Lieferungen wird dies beweisen.

Die erste enthält 24 **Intonationen** aus allen Dur- und Molltonarten, und 16 **Präludien.** Die **Intonationen** eignen sich auch zu kurzen Vorspielen, und da sie, wie sämmtliche Präludien, leicht, und im gebundenen Style geschrieben sind, so können sie Anfängern im Or-

gelspiel empfolen werden. Das Pedal ist mit kleinen Noten angedeutet, übrigens nicht absolut obligat, weil es meist mit dem Mannalbasse geht.

Die zweite Lieferung besteht, wie der Titel besagt, aus 30 munteren und angenehmen Orgelstücken im eleganten Style. Mit diesem Hefte hat Ref. sich durchaus nicht befreunden können. Die darin vorkommenden Stücke sind für die Orgel zu elegant, zu munter, die Melodien noch obendrein alt und verbraucht und, ausser Nr. 30, keines der Würde der Orgel angemessen. Angehenden Orgelspielern kann man daher auch dieses Heft nicht empfehlen, weil hierdurch ihr Geschmack leicht verdorben würde. Auch in diesem Hefte ist übrigens das Pedal mit kleinen Noten angegeben und geht meistentheils mit dem Manualbasse. Auch der Druck dieses Heftes ist sehr incorrect und fast keine Nummer ist frei von mehren Druckfehlern.

Die dritte Lieferung enthält 174 Kadenzen und Tonausweichungen, sämmtlich kurz, beinahe durchgängig fliessend und daher für Schüler als Vorübungen zum Choralspiel und als Uebungen in den fremden, selten vorkommenden Tonarten brauchbar.

Zu Nr. II. und III.) Dass die Idee des Herrn Knecht, eine Sammlung kleiner und leichter Klavierstücke von guten Tonsetzern herauszugeben, zweckmässig war, und, dass er auch verstanden, aus dem vorhandenen Guten, Zweckmässiges zu wählen, dafür spricht die günstige Aufnahme, welche bereits die früheren Auflagen beider Werke bei dem Musikliebenden Publicum gefunden. Ein weiteres Wort zur Empfehlung dieser Sammlungen wäre Ueberfluss, da die Brauchbarkeit derselben durch ihre nothwendig gewordene dritte Auflage genugsam anerkannt ist.

Was jedoch die drei ersten Hefte betrifft, so sind sie nicht, wie der Titel angiebt, für die ersten Anfänger anwendbar, sondern nur für solche, welche schon einige Fortschritte im Klavierspielen gemacht haben. Selten sie zum ersten Klavier-Unterrichte dienlich seyn, dann

hätte, nach Beurtheilers Ansicht, der erste Heft blos Tonleitern und leichte Passagen, der zweyte Heft kurze Sätze zur Uebung des Taktes, und der dritte kleine Stücke mit den nothigen Verzierungen, enthalten müssen, wodurch das ganze Werk methodischer geworden seyn würde.

Chr. H. Rink.

Der Sieg des Glaubens, Oratorium, von *Ferd. Ries*. op. 157 Clavierauszug.

Bonn bei Simrock. Pr. 16 Fr.

Wie glorreich auch diese Kunstschöpfung aus unsers vortrefflichen *Ries* Händen, beim diesjährigen Achener Musikfeste, hervorgegangen, ist der teutschen Nation bereits bekannt genug, theils aus öffentlichen Blättern, theils aus dem Munde derjenigen, welche, das Werk zu hören, aus den entferntesten Gegenden zusammengeströmt waren.

Eine ausführliche Darstellung des Geistes und der Ausführung dieses Kunstwerkes uns vorbehaltend, und uns jetzt vorläufig blos mit der Erwähnung begnügend, dass dasselbe, durch das Organ der Simrock'schen Verlaghandlung, in schöner und würdiger Ausstattung, nunmehr Gemeingut der Kunstwelt geworden ist, können wir uns doch nicht versagen, unsern Lesern durch das nachstehend abgedruckte kleine Fragment, eine vorläufige Idee zu geben von der Art und Weise, wie der Tonsetzer den religiösen und fast mystischen Geist des höchst poetischen Gedichtes (von *J. B. Rousseau*) aufgefasst und treffend wiedergegeben hat, und wie sein vielseitiges Talent auch auf dieser, von ihm bis jetzo noch unbetreten gewesenen Bahn, sich ernst und glücklich bewährt.

d. Rd.

ARIETTA

aus dem

ORATORIUM

Der Sieg des Glaubens

von

F. RIES.

Andantino (♪=80.)

Alto

Piano Forte

p
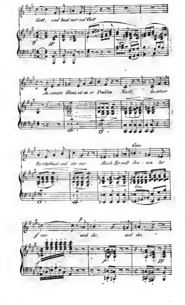
pp

pp

O hört die Warnung nochmals an sie kömt aus trau-er

Brust baut nicht zu sehr auf eig'-ne Kraft und baut auf

Org.


Gott, und baut nur auf Gott
In seinem Glanz ist er Strahlen Nacht, in seiner
Herrlichkeit sind ihr nur Staub Er ruft Son - nen her
vor und ihr, und ihr.

ihr kriecht am Boden, am Boden mit dem Wurm, am

Boden mit dem Wurm, o hört die Warnung

o hört die War-nung noch-mals an und baut auf

Gott, und baut auf Gott

Compensation der Orgelpfeifen

von

Prof. Wilhelm Weber.

Mit einer Zeichnung

Vorwort

von

Gfr. Weber.

So viel mir bekannt ist, habe ich das Verdienst, die Frage: ob die sogenannten Zungen- oder Rohrwerke der Orgeln, (und gewissermasen auch das mittels einer ähnlichen Zunge zur Ansprache gebracht werdende Clarinett,) ganz eigentlich in die Classe der Blasinstrumente zu rechnen seien, zuerst *) erhoben und zur Sprache gebracht, und die Muthmasung ausgesprochen zu haben, dass die Rohrwerke wohl als ein Mittelding zu betrachten sein müssten zwischen eigentlichen Blasinstrumenten, (d. h. solchen, in welchen der ursprünglich erklingende, schwingende, erzitternde, kurz der tongebende Körper ein elastischflüssiger Körper, nämlich die in der Höhlung der Röhre enthaltene und begrenzte Luftsäule ist; und wo die Höhe oder Tiefe des Tones allein von der Länge und sonstigen Beschaffenheit dieser Luftsäule abhängt,) — und solchen

*) S. m. Akustik der Blasinstrumente, Leipz. allg. mus. Ztg. v. 1816. S. 35, und in meiner allgemeinen Musiklehre zu §. II., ferner in m. Theorie d. Tonsetzk. 2. u. 3. Aufl. 1 Bd. zu §. 2. Encyclop. d. Wissenschaften u. K. 10. Bd. S. 327. Caecilia I. S. 82 u. 94 — 96; auch VIII. S. 92. GfW.

Instrumenten, in welchen der tönende Körper ein fester, (ein saitenförmiger, stabförmiger, gabelförmiger, glockenförmiger, ein riemenförmiger, zungenförmiger,) ist; (bei welchen die Höhe oder Tiefe des Tones allein von der Länge, Dicke und Steifheit etc. dieses vibrirenden festen Körpers abhängt;) — und insbesondere dass zwar wohl bei Zungenpfeifen von beträchtlicher Länge die Tonhöhe von der Länge der Luftsäule allein abhänge, indem bei diesen (und also auch beim Clarinette, — Vergl. vorstehend S. 36) die bedeutende Länge der Luftsäule, vermöge ihrer beträchtlichen Masse, gleichsam das Uebergewicht über die Zunge gewinne und, statt die dem Zungenblatte beliebigen Schwingungen anzunehmen, vielmehr dasselbe nöthige, sich nach ihr zu richten und in der ihr angemessenen Geschwindigkeit zu vibriren, — indess wenigstens bei kürzeren Zungenpfeifen die Tonhöhe wesentlich nur von der Beschaffenheit des Zungenblatts, und nicht von der Länge der Luftsäule, abhängig sei, so dass also letztere eben so wenig als eigentliche Blasinstrumente zu betrachten seien, als z. B. die Aeolsharfe, die Aeoline, das Anemochord u. dergl., und dass also Zungenpfeifen überhaupt zu betrachten sein möchten als (um mich Hrn. Prof. *Webers* Worte zu bedienen,) *conjunctio duorum corporum, diversa celeritate oscillantium, ita conjunctorum ut oscillare non possint nisi synchronice.*

Es hat sich nun dieses Alles seitdem aufs Vollkommenste als richtig bewährt, durch die akustischen Forschungen der in diesem Fache als classisch anerkannten Herrn *E.* und *W. Weber*, welche, namentlich Letzterer, in seiner Dissert.: *Leges oscillationis tuborum linguatorum etc.* (Cäcilia VIII. Bd. S. 91) bekannt gemacht, und in der nachstehenden weitern Abhandlung nun sogar dem Calcul unterworfen hat, eine Berechnung, welche, weit entfernt, blos mathematische Speculation zu sein, vielmehr alsbald die

interessantesten und erfreulichsten praktischen Resultate darbietet.

Es ist bekannt, dass der Ton aller eigentlichen Blasinstrumente, und also auch der Orgelpfeifen, vornehmlich der sogenannten Flötenwerke, durch stärkeres Anblasen steigt, beim Nachlassen der Windstärke aber sinkt; ein Umstand welcher der Ausführbarkeit des *Crescendo* und *Decrescendo* auf der Orgel durch abwechselnde Verstärkung und Schwächung des Windes, jederzeit entgegenstand, und auch an der in Frankreich so viel gerühmten Crescendo-Orgel oder *orgue expressif* noch keineswegs befriedigend beseitigt ist. *)

---

*) Der Uebelstand des Steigens oder Sinkens des Tones bei wechselnder Windstärke soll bei der französischen Crescendo-Orgel hauptsächlich dadurch beseitigt sein, dass der Erfinder derselben, Herr Grenié, statt Zungenpfeifen der früher gewöhnlichen Art, andere, mit frei-schwingenden Zungen, anwendet. Es sei erlaubt, zum leichteren Verständnis der minder Unterrichteten, ein Wort über die betreffende Beschaffenheit der Rohr- oder Zungenpfeifen, und zugleich auch über das Verdienst der Erfindung der freischwingenden, hier einzuschalten.

Nach der ältern und auch jetzt noch gemeinüblichen Einrichtung, liegt das Blatt der Rohrwerke auf dem sogenannten Mundstücke in eben der Weise auf, wie das Clarinettblatt auf dem Schnabel, d. h. so, dass es, beim Erzittern, unausgesetzt auf den Saum des Schnabels aufschlägt, wodurch der Klang grossentheils etwas rauh und unangenehm schnarrend und gleichsam schmetternd wird. — Weit vorzüglicher ist eine bis jetzo nur erst wenig übliche Einrichtung, welche darin besteht, dass das Blatt nur so gross gemacht wird, dass es nicht auf den Rand des Mundstückes aufschlagen, sondern, ohne anzustossen, in dessen Oeffnung frei hinein- und herausschwingen kann. Eine nähere Beschreibung findet man in der Leipziger Musikal. Zeitung von 1811, Nr. 9. und eine die Wesenheit der Sache versinnlichende Abbildung bietet auch die nachstehende Kupfertafel dar.

Diese allerdings höchst vorzügliche Vorrichtung ist aber keineswegs die Erfindung des Franzosen

-- Nun tritt aber bei schwingenden Zungen der Fall ein, dass, durch Verstärkung, Vergrösserung ihrer Erzitterungen oder Schwingungen, die

---

Grenié, sondern vielmehr auch wieder einmal eine, ursprünglich von einem Teutschen gemachte, von mehren Teutschen ausgeführte, aber freilich nie prunkhaft ausposaunte Erfindung, etliche Jahrzehnte später aber von einem Franzosen nacherfunden, und nun, wie billig, — von Franzosen und Teutschen einstimmig, — als »französische Erfindung« ausgerufen.

Zum Glück besitzt die teutsche Nation über den hier befraglichen Gegenstand unverwerfliche Notizen und Actenstücke, nach welchen, noch ehe der Franzose an seine Erfindung dachte, die Teutschen von diesen freischwingenden Zungenwerken als von einer in Teutschland längst bekannten Sache sprechen. Aus diesen Documenten geht Folgendes hervor:

Der erste Erfinder war der Teutsche Kratzenstein, welcher in Petersburg, schon unter der Regierung der Kaiserin Katharina, lebte. Nach ihm wendete der teutsche Orgelbauer Rackwitz in Stockholm solche Rohrwerke in Orgeln an. Vogler benutzte sie in seinem Orchestrion, welches er im Jahr 1796 in Stockholm, und nachher bekanntlich, auf seinen vielfältigen Kunstreisen, auch an vielen Orten Teutschlands, und wahrscheinlich auch in Frankreich, hören liess. Nach eben diesem Modell erbauete Leopold Sauer, Instrumentenmacher in Prag, ein grosses Fortepiano mit Saiten- und Pfeifen-Pedal, welches im Pedal 16 Fuss, und durch das ganze Klavier 8 Fuss der neuen Rohrwerke hatte, und sich im J. 1813 im Besitze des Grafen Leopold von Kinsky in Prag befand. Ein zweites Instrument dieser Art verfertigte derselbe Meister im Jahr 1804, und der Orgelbaumeister Ignaz Kober in Wien, im Jahr 1805, eine grosse Orgel in die dortige Schottenkirche, mit mehren solchen Rohrwerken. — Ungefähr um's Jahr 1807 brachte Vogler an der Orgel in Neuruppin eben solche Rohrwerke an, und zwar von 4 bis zu 32 Fusston; und eben solche Register an dem, von ihm im Residenzschlosse zu Darmstadt aufgestellten Orgelwerke, Mikropan genannt, habe ich selbst noch kürzlich in Händen gehabt.

Späterhin kam die Sache in teutschen öffentlichen Blättern mehrfältig als eine unter uns Teutschen

Geschwindigkeit derselben **sich vermindert**, ihr Ton also tiefer **wird**. Wird nun eine Zunge durch **Anblasen** in Schwingung versetzt, so

---

längst bekannte Vorrichtung zur Sprache. So findet man z. B. schon im Jahrgang 1811 der Leipziger Musik. Zeitung, S. 153 u. ff. eine Ankündigung des Mechanikus Strohmann in Frankenhausen, welcher die Erfindung selbst zwar als schon lange vor ihm dagewesen anerkennt, sich aber das Verdienst beimisst, dieselben nicht für einige Stimmen allein, sondern auch für die tiefsten und die höchsten Töne gleich anwendbar gemacht zu haben. Er äussert dies Letztere sehr bescheiden, und sogar nur zweifelhaft; worauf er denn in Nr. 25 der Mus. Ztg. von 1811 vom Orgelbauer Uthe in Wien, und dann im Jahrgang 1813, S. 115, auch von dem obengenannten Herrn Sauer, belehrt wird, dass diese Register schon, wie vorerwähnt, in den Jahren 1796 bis 1807, in eben solchem Umfang ausgeführt gewesen.

Nach diesem allen (selbst nach französischen Berichten erst im Jahr 1812,) benutzte Herr Grenié in Paris eben solche Rohrwerke zu seinem sogenannten *Orgue expressif*, jedoch ohne vorerst auch nur den Versuch eines, in Teutschland schon 20 Jahren früher ausgeführt gewesenen, 16füssiges Registers dieser Art zu wagen. — Er war aber glücklich genug, einen ausgezeichneten Physiker, Herrn Biot, seinen Landsmann, treuherzig glauben zu machen, die Sache sei bis jetzt auch ausserhalb Frankreich unbekannt gewesen, und Biot, *Membre de l'académie des Sciences, des Sociétés royales de Londres, d'Edimbourg, des Antiquaires d'Ecosse, de la société Philomatique des Académiciens de Turin, de Munich et de Wilna*, sei es nun entweder aus einer nationellen Eigenthümlichkeit, welche alles, was Nichtfranzosen gethan, so gern als gar nicht geschehen betrachtet, — sei es aus wirklicher Unkunde, — stellt in seinem *Traité de Physique* v. J. 1816 *T.* 2, p. 171, so wie auch in s. *Précis élémentaire de Physique* von 1817, im Capitel: *Des Instrumens à vent*, Unterabtheilung *Des Instrumens à Anches*, seinen Lesern den *Mr. Grenié, habile Amateur de musique*, als den Erfinder der freischwingenden Zungen vor, welcher »*par une modification aussi simple qu'ingénieuse est* »*parvenu à leur ôter tous ces défauts, et à leur* »*donner en échange des qualités qu'elles n'avoient pas*», (*T. I. Pag.* 386.)

werden, bei stärkerem Anblasen, ihre Schwingungen grösser, also langsamer, ihr Ton also tiefer werden, bei schwächerem Anblasen aber kleiner, schneller, der Ton also höher.

Die *Commission de l'Instruction publique* erhob darauf, durch ihr *Arrêté* v. 22. Febr. 1817, Biot's *Précis* zum öffentlichen Lehrbuch, und die gesammte liebe Jugend einer grossen Nation lernt nun, von Generation zu Generation, den *habile amateur de musique Mr. Grenié*, als den Erfinder der besagten *modification aussi simple qu'ingénieuse* gläubig verehren. — Was Wunder, dass demnach auch der Inspector des Königl. *Conservatoire de Musique*, *Mr. Perne*, welcher ohne Zweifel ebenfalls nach Biot's *Précis* Physik gehört hat, das eingelernte *Credo* in einem in öffentlichen Blättern abgedruckten Berichte nachbetet, und den Mr. Grenié als denjenigen preist, dem es bis jetzt vorbehalten geblieben, die Akustik durch seine ingeniose Erfindung zu bereichern, wobei er Biot's Zeugnis als authentische historische Quelle und wissenschaftliche Autorität anführt. — Im J. 1819 beschenkt Herr Friedr. Wolff, der Weltweisheit Doctor und Professor am Joachimsthal. Gymnasium, die teutschen Physikbeflissenen mit einer Uebersetzung des Biot'schen *Précis*; und auch dieser Teutsche lässt nicht den entferntesten Unglauben laut werden, an dass nun auch die teutsche Jugend das französische *Credo* einlernt. — Im Jahr 1821 liefert die Leipziger Mus. Ztg. Nr. 9 und 10 eine Uebersetzung des Perne'schen Berichtes, und dabei eine Notiz über ein, in — China übliches, aus einem ausgehöhlten Kürbis gebildetes Instrument, welches mit der angeblichen Grenié'schen Erfindung einige entfernte Verwandtschaft haben soll. — So bewahren wir (am Ende doch über die Gebühr anspruchlose) Teutsche, sorgfältig sogar den Chinesen die Ehre der, wenn gleich entfernten und rohen, ja problematischen Initiative; dass aber von unsern vaterländischen Künstlern schon ein Paar Jahrzehnte vor den Franzosen die Sache bereits ausgeführt gewesen, ja, dass sie bei uns bereits so gäng und gebe ist, dass jeder teutsche Orgelbauer, bei welchem ein Rohrwerk bestellt wird, dem Besteller alsbald mit der Frage entgegenkommt, ob es mit aufschlagenden, oder mit freischwingenden (einschlagenden) Zungen werden solle, welches letztere den Preis um etwa die Hälf-

Es wird diesemnach eine Zungenpfeife, deren Röhre sehr kurz ist, deren Tonhöhe sich also ganz nach der Willkür der das Uebergewicht behauptenden Zunge richtet, bei stärkerem Anblasen tiefer, bei schwächerm Blasen aber hö-

---

te erhöht — dies alles haben wir kaum einmal zu erwähnen, vielweniger die ausländische Anmasung zu rügen für gut gefunden. — Gut mag es indessen doch sein, vorstehende Notizen hier niederzulegen. —

Uebrigens stehen Mr. Grenié's Rohrwerke in einem andern Punkte auch noch weit zurück; denn er begnügt sich, die alte, höchst mangelhafte Einrichtung der sogenannten Stimmkrücken durch grössere Stärke des Drahtes einigermasen zu verbessern, indess man in Teutschland schon längst gelernt hat, solcher Krücken ganz zu entbehren, und dafür die Zungen mittels Stellschrauben unverrückt zu halten. —

Es wird übrigens aus der nachstehenden Abhandlung des Hrn. Prof. Weber mit mathematischer Gewissheit hervorgehen, dass freischwingende Zungen-Pfeifen keineswegs ohne weiters unbedingt unwandelbar bei Verstärkung oder Schwächung des Windes sind, sondern nur in sofern, als sie nach denenjenigen Gesetzen construirt und compensirt sind, welche Hr. Weber nunmehr entdeckt und in mathematische Formeln gebracht hat; und dass also dasjenige was man von der französischen Crescendo-Orgel gerühmt hat, mathematisch unmöglich ganz wahr sein kann.

Schliesslich muss ich noch anmerken, dass, gleich nachdem der lobpreisende Artikel des Mr. Perne in der Leipz. allgem. mus. Zeitung Nr. 9. u. 10. v. 1821 abgedruckt erschienen war, ich die obige historische Zusammenstellung, deren Data grossentheils aus früheren Jahrgängen eben dieser Zeitung geschöpft sind, wörtlich so wie ich sie vorstehend gegeben, an die verehrliche Redaction jener Zeitung zur Bekanntmachung eingesendet hatte, die verehrliche Redaction aber, wahrscheinlich um Sich nicht mit dem gelieferten Perne'schen Berichte in Widerspruch zu setzen, die Annahme meines Artikels ablehnte, kurze Zeit darauf aber (in Nr. 10 v. 1823, S. 149) dieselben Notizen, mit einigen Zusätzen des rühmlichst bekannten Herrn Wilke, ihren Lesern doch nicht vorenthielt. *GW.*

her werden, — indess umgekehrt eine beträchtlich lange Pfeife dieser Art, bei welcher die Luftsäule das Uebergewicht über die Zunge behält, durch stärkeres Blasen höher wird und tiefer durch Schwächen des Windes.

Hieraus ergiebt sich denn nun ganz natürlich, dass eine Pfeife, welche grade eine solche mittlere Länge hat, dass weder ein Uebergewicht der Zunge gegen die Luftsäule, noch auch dieser gegen jene, vorhanden ist, sondern beide einander grade balanciren, sich gleichsam compensiren, — ihre Tonhöhe also bei verstärktem oder geschwächtem Anblasen nicht ändern, sondern unwandelbar festhalten muss; und so ist das Problem der Crescendo-Orgel nunmehr mit mathematischer Unfehlbarkeit gelöset.

Dieses als Einleitung und zur leichteren Verständnis der nachstehenden wichtigen Mittheilung unsers trefflichen Professors *W. Weber*.

Mögten übrigens Herrn *Webers* tiefe Forschungen ihm doch bald einmal Gelegenheit geben, Aufschlüsse über die, dem hier befraglichen Gegenstande so verwandte, und noch immer so unerklärte, auch schon von mir in diesen Blättern an Ihn gerichtete Frage bekannt zu machen: wie es denn komme, dass, indess die Grundtöne (I.) aller übrigen eigéntlichen Blasinstrumente sich zunächst in die Octave als ersten Beiton (II.) überblasen, nur allein das Clarinett, welches doch auch aus einer verhältnismässig langen Röhre besteht, sie doch sofort in die Quinte der Octave überbläst? (vergl. vorstehend S. 40.)

Möge er die Lösung dieser Aufgabe als eine Ehrenschuld betrachten, deren Abtragung das Vaterland nur die musikalische und akustische Welt von einem Manne wie Er zu fodern berechtigt ist; und möge er mir erlauben, Ihn an dieselbe so lange zu mahnen, bis er geneigt wird, sich diesem ehrenvollen Berufe zu unterziehen.

Gfr. Weber.

Durch Vorarbeiten, welche ich zu dem Zwecke gemacht habe, für die Töne genaue Messungsmethoden zu begründen, und durch dieselben einige Eigenschaften der Körper genauer kennen zu lernen, *)

---

*) Wenn es möglich wäre, mit dem Gehöre eben so genaue Bestimmungen der Töne zu machen, als die Messungen des Raumes durch den Gesichtssinn sind, so würde man einige Eigenschaften und Kräfte der Körper, wie die Cohäsion, die Compressibilität, die Dilatabilität, die Ausdehnung durch die Wärme, zu deren Untersuchung räumliche Messungen des Gesichtsinns weniger geeignet sind, genauer als bisher kennen lernen. Wie klein ist z. B. die Verlängerung einer Metallstange, wenn sie sich durch die Wärme ausdehnt, und wie schwierig, diese kleine Verlängerung genau zu messen! Wie gross ist dagegen die Aenderung der Tonhöhe einer transversal schwingenden Metallsaite, wenn sie, mit ihren Enden zwischen zwei unveränderlichen Punkten befestigt und aufgespannt, nur die geringste Verlängerung erleidet, weil durch diese Verlängerung die Kraft, durch welche die Saite in der Richtung ihrer Länge gespannt wird, sehr schnell abnimmt.

Bei meinen Versuchen wog z. B. eine 48 Par. Lin. lange Eisensaite 0,gr.02473. Wird diese Eisensaite mit 144gr.,63 gespannt, so macht sie 864 Schwingungen in einer Secunde (gibt den Ton $\bar{a}$, wie gewöhnlich die Stimmgabeln der Pianoforte's). Wird sie bei der Spannung von 144gr.,63 festgeklemmt, und so erwärmt, dass sie um den 1000sten Theil einer Par. Linie sich ausdehnt, so gibt sie nach meinen Versuchen einen Ton, der mehr als einen Viertelton tiefer als $\bar{a}$ ist. Ein geübtes Ohr kann aber, wie wir gleich nachher sehen werden, selbst die Wirkung einer Schwingung zu 1000 Schwingungen noch unterscheiden, und folglich noch den 40. Theil von jenem Tonunterschiede wahrnehmen. Um wie

bin ich auf die Entdeckung **compensirter Orgelpfeifen** geführt worden, die, (ausser den Vortheilen, welche sie mir bei manchen akustischen Un-

---

viel vortheilhafter ist in diesem Falle der Gebrauch des Ohres als des Auges; denn die Messung mittelst des Ohrs ist in diesem Falle etwa 40 Mal feiner als die mittelst des Auges, das, selbst durch das stärkste Mikroskop unterstützt, höchstens bis auf den 1000sten Theil einer Linie sicher ist.

Die Fortschritte der Mechanik von physikalischer Seite scheinen hauptsächlich auf genauer Ausmittelung einiger Bewegungen zu beruhen. Welchen Gewinn hat man in der Mechanik aus einer einzigen Thatsache zu ziehen gewusst, aus der Messung des Raumes, welchen ein Körper im leeren Raume in einer Secunde von der Ruhe ab durchfällt! Aehnliche Vortheile bei Untersuchung einiger Naturkräfte kann es gewähren, wenn die Zahl der Schwingungen, die ein Körper unter bestimmten Verhältnissen macht, gleich genau, wie der Fallraum, gemessen wird.

Aber wie kommt es, dass die eigenthümlichen Vortheile, die das Ohr vor dem Auge voraus hat, noch so wenig zu genauen Messungen der Naturkräfte benutzt sind? In der zu geringen Feinheit des Gehörs liegt der Grund nicht, dass dasselbe so wenig zu solchen Zwecken angewendet worden ist; denn ich kann aus Erfahrung beweisen, dass es fein genug empfindet, um unter günstigen Umständen die Töne unmittelbar so genau zu bestimmen, dass der Fehler auf 200 Schwingungen nie mehr als eine Schwingung beträgt. Und so wie, wenn man das Auge durch einen Nonius oder Vernier, durch den Keil, durch den Fühlhebel, und durch die Mikrometerschraube unterstützt, noch weit genauere Messungen mit ihm machen kann, als ohne diese Hülfsmittel, so stehen uns bei Bestimmung der Höhe der Töne Methoden zu Gebote, welche auf eine ähnliche Weise die Zählung der Schwingungen durch die Höhe der Töne so vervoll-

tersuchungen durch ihre Töne von unveränderlicher Höhe verschaffen,) auch für die Ausübung der Musik Nutzen zu versprechen scheinen.

---

kommnen, dass man unter günstigen Umständen auf 1000 Schwingungen nie mehr als eine irrt.

Ich will hier nur zweier von diesen Methoden gedenken, deren ich mich bei meinen Untersuchungen mit vorzüglichem Vortheile bedient habe. Die Beobachtung der sogenannten Schwebungen ist die erste dieser Methoden. Wenn die nicht ganz übereinstimmenden Pendel zweier Uhren neben einander schwingen, so beobachtet man bald Zeiträume, wo die Pendelschläge beider zwischen einander fallen, bald Zeiträume, wo sie zusammenfallen, und deswegen einen stärkeren Eindruck auf's Ohr machen. Eben so machen von Zeit zu Zeit die Schwingungen zweier neben einander tönender Körper, bei denen nur ein geringer Unterschied ihrer Tonhöhe stattfindet, auf das Ohr einen stärkeren Eindruck, so oft die Maxima ihrer Schwingungen zusammenfallen; und diese stärkeren Eindrücke auf unser Ohr nennen wir Schwebungen. Diese sogenannten Schwebungen leisten nun für das Ohr dasselbe, was der Vernier bei Längenmessungen und Winkelmessungen leistet. Durch den Vernier wird eine und dieselbe *Linie* zweimal in gleiche Theile getheilt, so dass sie bei der zweiten Theilung eine Unterabtheilung mehr als bei der ersten Theilung erhält. Durch die Schwingungen zweier Körper, welche Schwebungen hervorbringen, wird ein und derselbe *Zeitraum* zweifach in gleiche Theile getheilt, so dass die eine Theilung eine Unterabtheilung mehr als die andere erhält. Wie man nun beim Vernier das Zusammenfallen zweier Striche beobachtet, so beobachtet man die Schwebungen als das Zusammenfallen zweier Schwingungen.

Die zweite von mir immer angewendete Methode zur Unterstützung des Ohres bei der Vergleichung zweier Töne gründet sich darauf, dass ich den zu bestimmenden Ton auf doppelte Weise mit einem

Bekanntlich leidet das grösste und vollkommenste musikalische Instrument, die Orgel, an dem Fehler, dass seine Töne nicht allmählig anwachsen und abnehmen können. Aber auf diesem allmähligen Anwachsen und Abnehmen beruht hauptsächlich der Ausdruck der Musik.

Die vielfachen Anstrengungen, welche daher die Künstler gemacht haben, um der Orgel auch diesen Vorzug zu verschaffen, konnten aber bisher keinen vollkommen glücklichen Erfolg haben; denn es liegt in dem Wesen einer longitudinal

---

andern Tone in Einklang zu bringen suche, erst durch Erhöhung, dann durch Vertiefung des zweiten Tones, und auf beiden Seiten die Grenzen bestimme, wo das Ohr den Unterschied beider Töne wahrzunehmen anfängt.

Aber die grosse noch vorhandene Schwierigkeit beim Bestimmen der Töne durch das Ohr, liegt darin, dass es uns noch jetzt an einem zuverlässigen unveränderlichen Masstabe für die Höhe der Töne fehlt, an einem Körper, den man sich mit Sicherheit immer von neuem zurichten kann, und welcher immer genau denselben Ton hervorbringt, an einem Tone, der ein Mas für alle übrigen Töne ist, ein Normalton, um alle anderen Töne mit ihm vergleichen und auf ihn reduciren zu können. Welchen Arbeiten haben sich die Physiker der neuern Zeit unterzogen, um ein solches Mas für räumliche Messungen zu gewinnen, welche Entdeckungen waren nothwendig, um durch die gehörigen Correctionen wegen Einflusses der Wärme und der umgebenden Luft, alle Längenmessungen, Barometermessungen und Pendelmessungen unter einander vergleichbar zu machen!

schwingenden Luftsäule, dass ihr Ton bei jeder Verstärkung höher, bei jeder Schwächung tiefer werde, und folglich ein beträchtliches Anwachsen oder Abnehmen des Tones eine dem Gehör unangenehme Aenderung der Tonhöhe zur Folge haben würde.

Auch die verbesserten Zungenpfeifen, mit freischwingenden, durchschlagenden Zungen, welche **Kratzenstein** von dem chinesischen Instrumente *Tscheng* *) auf seine Sprachmaschine übertrug, und welche dann später Andere, (**Vogler** in sein Orchestrion, und **Kaufmann** und **Grenié**, in ihre Instrumente) aufnahmen, leiden einigermasen an diesem Fehler, und die Bemühungen **Grenié's** haben ihn nicht beseitigen können.

Erst nachdem ich, durch eine lange Reihe von physikalischen Versuchen, die Gesetze gefunden hatte, nach welchen die Zugenpfeifen mit frei schwingenden Zungen tönen, bin ich im Stande gewesen, Orgelpfeifen aufzustellen, welche, wie stark oder wie schwach auch der Luftstrom ist, der den Ton in ihnen erregt, dennoch immer genau dieselbe Tonhöhe behalten.

Die Einrichtung dieser Compensationspfeifen gründet sich auf folgende Betrachtung.

Es ist bekannt, dass der Ton einer angeschlagenen Stimmgabel im ersten Augenblicke etwas tiefer

*) Vorstehend S. 166.

ist, als gegen das Ende, wo die Schwingungsbahnen ihrer Theilchen sehr klein geworden sind. „Der Ton der verhallenden Stimmgabel," sagt man, „zieht sich etwas in die Höhe." Eben so zieht sich der Ton jeder verhallenden Saite etwas in die Höhe. Ueberhaupt ist es eine Eigenthümlichkeit aller transversal schwingenden Körper, dass ihr Ton etwas tiefer bei stärkerer Schwingung, etwas höher bei schwächerer Schwingung ist. — Die umgekehrte Eigenthümlichkeit haben alle longitudinal schwingenden Körper, und im höchsten Grade findet sie sich bei longitudinal schwingenden Luftsäulen; denn statt, wie die transversal (durch Beugung) schwingenden Körper bei Verstärkung der Schwingungen tiefer zu tönen, tönen longitudinal (durch Verdichtung und Verdünnung) schwingende Körper, dabei höher. »Der Ton eines Blasinstrumentes,« sagt man, »wird durch stärkeres Blasen in die Höhe getrieben.« In beiden Fällen, bei Longitudinalschwingungen und bei Transversalschwingungen, wird also der Ton in seiner Höhe geändert, aber auf eine entgegengesetzte Weise.

Wäre es nun also möglich, eine tönende Metallplatte, welche transversal schwingt, und eine tönende Luftsäule, welche longitudinal schwingt, in eine solche Verbindung und Wechselwirkung mit einander zu bringen, dass sie nur beide gleich schnelle und gleichzeitige Schwingungen machen könnten, so wäre es auch möglich, aus ihnen ein musikalisches Instrument zusammenzusetzen, welches seinen Ton gar nicht ändert während man ihn schwächer oder stärker

erregt. In der That ist dieses bei dem von mir aufgestellten Instrumente der Fall.

Schon bei der gewöhnlichen Zungenpfeife mit freischwingender, durchschlagender Zunge, ist eine transversal schwingende Metallplatte mit einer, in einer Röhre eingeschlossenen, longitudinal schwingenden Luftsäule auf diese Weise verbunden. Denn wenn auch jeder von diesen beiden Körpern, aus welchen das Instrument zusammengesetzt ist, die transversal schwingende Metallplatte und die longitudinal schwingende Luftsäule, so beschaffen ist, dass jeder, einzeln und allein schwingend, eine andere Zahl von Schwingungen, und also einen andern Ton hervorbringt, so sind sie in diesem Instrumente so mit einander verbunden, dass sie dennoch nur gemeinschaftlich irgend einen dritten Ton, und also nur *eine* dritte Zahl von Schwingungen hervorbringen können.

Ich habe in meiner Schrift: *Leges oscillationis, oriundae, si duo corpora, diversa celeritate oscillantia, ita conjunguntur, ut oscillare non possint nisi simul et synchronice, exemplo illustratae tuborum linguatorum. Halae* 1827. 4. *) gezeigt, dass, unter bestimmten Verhältnissen, die in der Röhre dieses Instrumentes eingeschlossene *Luftsäule* genöthigt wird, ihre Schwingungen bedeutend zu ändern, und fasst ganz der transversal schwingenden Metallplatte nachzugeben: — in die-

*) Siehe Chladnis Anzeige dieser Schrift in der Cäcilia; Bd. VIII. S. 91. Rd.

sem Falle wird der Ton der Zungenpfeife durch Verstärkung *tiefer;* — dass aber, unter bestimmten andern Verhältnissen, die Metallplatte genöthigt werde, ihre Schwingungen beträchtlich zu ändern, und den Longitudinalschwingungen der Luftsäule nachzugeben — in diesem Falle wird der Ton der Zungenpfeife durch Verstärkung *erhöhet.* Es giebt aber auch endlich einen dritten, zwischen beiden in der Mitte liegenden Fall, in welchem die transversal schwingende Metallplatte den Ton der Zungenpfeife um eben so viel vertieft, als die longitudinal schwingende Luftsäule ihn erhöhet, und dieses ist der Fall der Compensation, welchen aufzufinden der Zweck meiner Bemühungen war.

Nachdem ich also ein sicheres Mittel, die Compensation der Orgelpfeifen bei beliebiger Verstärkung und Schwächung des Tons zu bewerkstelligen, aufgefunden hatte, kam es mir darauf an, dasselbe auf eine sichere Weise dem Calcul zu unterwerfen, damit es mit Leichtigkeit zur praktischen Ausführung kommen könnte. Denn es ist zwar leicht, die Röhre einer Zungenpfeife so lange zu verkürzen, bis der Ton, den die in der Röhre eingeschlossene Luftsäule gemeinschaftlich mit der schwingenden Metallplatte hervorbringt, compensirt ist und also durch einen verstärkten Luftstrom weder höher noch tiefer wird. Aber eine solche compensirte Orgelpfeife gäbe alsdann einen Ton, welcher sich nach unsern bisherigen Kenntnissen nicht voraus bestimmen liesse. — Umgekehrt kann man leicht durch Verlängerung der Röhre bewirken, dass eine Zungenpfeife irgend eine

bestimmte Anzahl Schwingungen in einer Secunde und also einen bestimmten Ton hervorbringt; aber alsdann würde die Zungenpfeife nicht compensirt sein.

Die Aufgabe einer vollkommenen Orgel würde von einem Künstler nur dann gelöst sein, wenn er eine Reihe Orgelpfeifen aufstellte, von denen jede einen Ton unserer Scale, also einen vorausbestimmten Ton hervorbrächte, und zugleich auch compensirt wäre. Dazu müssten aber die Gesetze, von denen die Zahl der Schwingungen einer Zungenpfeife, und die Bedingungen bekannt seyn, von welchen ihre Compensation abhängt. Diese Gesetze zu finden, ist mir durch meine Beobachtungen und Rechnungen gelungen.

Denen, welche sich für diese Gesetze interessiren, werde ich sie, sammt den Versuchen, worauf sie sich gründen, mit Vergnügen vorzeigen, den Lesern der *Cäcilia* aber lege ich hier nur das Endresultat meiner Untersuchung, nämlich eine Tabelle vor, in der ich, nach den gefundenen Gesetzen, die Dimensionen der transversal schwingenden Metallplatte und der longitudinal schwingenden Luftsaule, für 5 Töne unserer Scala, so berechnet habe, dass die darnach construirten Orgelpfeifen zugleich genau compensirt seyn würden.

Das Instrument, mit welchem ich meine Versuche gemacht habe, besteht

1. aus einer Reihe von Metallplatten aus Eisen, Kupfer, Silber, Messing, Argentan, jede 3 Pariser

Linien breit, und 26,6 Lin. lang, and zwar aus jedem Metalle mehrere von verschiedener Dicke, zwischen einem Sechstel und einem Drittel Par. Linie. Alle diese Metallplatten sind durch ein Walzwerk gegangen, dessen stählerne Walzen mit dem Support und mit der Demantspitze sorgfältig abgedreht waren, so dass die Oberflächen der Metallplatten vollkommen eben und parallel sind. Diese Metallplatten bilden den transversal schwingenden Körper in unserem Instrumente. Je grössere Bahnen eine solche schwingende Lamelle durchläuft, desto mehr vertieft sich ihr Ton.

2. Der zweite, longitudinal schwingende, Körper unseres Instruments, dessen Ton bei Vergrösserung der Schwingungsbahnen höher wird, ist die in der Messingröhre *A B* eingeschlossene Luftsäule, die durch Ansetzung von hölzernen Röhren, wie *B C*, beliebig verlängert werden kann. Die Messingröhre ist am Ende *A* verschlossen. Das ganze Instrument ist in Fig 1. im Durchschnitte, in Fig. 2. perspectivisch gezeichnet.

Beide für sich tonfähige Körper, die longitudinal schwingende Luftsäule *A C* und die transversal schwingende Metallplatte *a b*, sind in unserem Instrumente so verbunden, dass die letztere, die Platte, an einer Stelle *a b* der Messingröhre *A B* einen Theil der die Luftsäule begrenzenden Wand ersetzt.

Beide Körper, die Metallplatte und die Luftsäule, werden in gemeinschaftliche Schwingungen gesetzt, wenn ein Luftstrom zur Spalte *a*, welche die etwas

schief stehende Metallplatte zwischen sich und dem sie umfassenden Rahmen lässt, eindringt, und bei *B* oder *C* aus der Röhre herausgeht. Ohne die Platte *a b* zu berühren, hielt ich das Ende *A* der Pfeife in den Mund, und es entstand der Ton, sobald ich blies. Es fängt nämlich die Metallplatte an zu schwingen, und verschliesst und öffnet dabei abwechselnd das länglich viereckige Loch des Rahmens, an dessen einem Ende *b* sie festgeklemmt ist. Die äussere Luft kann daher nur periodisch und stossweise in den inneren Raum der Röhre eindringen, und von der Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge dieser Stösse der eindringenden Luft hängt die Höhe des hervorgebrachten Tones ab. (Wie die schwingende Metallplatte dem eindringenden Luftstrome den Weg periodisch öffnet und verschliesst, sieht man, wenn man das Ende *B* oder *C* in den Mund nimmt, und die Luft nicht aus der Lunge herausblässt, sondern sie schnell einzieht.)

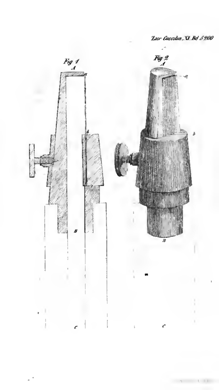
Gehe ich der Luftsäule eine solche Länge, dass der Ton des ganzen Instruments mehr von der transversal schwingenden Metallplatte als von der longitudinal schwingenden Lufsäule abhängt, und blase ich einmal schwach und einmal stark, so ist der letztere Ton etwas t i e f e r als der erstere. Wenn ich z. B. die Röhre dieser messingenen, 38 Pariser Linien langen Zungenpfeife nicht verlängere, so ist deutlich wahrnehmbar, dass der Ton beim schwachen Blasen etwas höher als beim starken Blasen ist.

Gebe ich dagegen der Luftsäule eine solche Länge, dass der Ton des ganzen Instruments mehr

von der longitudinal schwingenden Luftsäule abhängt, und blase ich einmal schwach und einmal stark, so ist der letztere Ton etwas höher als der erstere. Gebe ich z. B., durch Ansetzen von Röhren an die vorliegende Zungenpfeife, der Luftsäule eine Länge von 150 Par. Linien, so ist deutlich wahrnehmbar, dass beim schwachen Blasen der Ton etwas tiefer als beim starken Blasen ist.

Es giebt aber eine bestimmte mittlere Länge der Luftsäule, bei der die Longitudinalschwingungen derselben den Ton des ganzen Instruments, bei beliebiger Verstärkung des Luftstroms, um eben so viel erhöhen, als die Transversalschwingungen der Metallplatte ihn vertiefen. Mache ich z. B. die Luftsäule des vorliegenden Instrumentes, durch Ansetzen einer Holzröhre, 102 Pariser Linien lang, so kann ich den Ton beliebig anwachsen oder anschwellen, und auch beliebig abnehmen lassen, je nachdem ich heftiger oder sanfter blase, ohne dass man die geringste Aenderung der Tonhöhe wahrzunehmen im Stande wäre.

Dieses vorliegende Instrument war es, mit welchem ich alle meine Versuche zur Begründung einer Compensation der Orgelpfeifen gemacht habe. Ich bin durch diese Versuche zu dem vorgesetzten Ziele wirklich gelangt, für jeden gegebenen Ton im Voraus die Dicke und Länge der Metallplatte bei einem bestimmten Metalle, z. B. bei Messing, und die Länge der Röhre, wie auch die übrigen Dimensionen der beiden gemeinschaftlich schwingenden Kör-


Fig 1
A
a
b
B
C
Fig 2
A
a
b
B
C



per, anzugeben, so dass, wenn ein Instrument nach diesen Vorschriften von einem geschickten Mechanikus genau gefertigt wird, dasselbe nicht allein einen bestimmten Ton unserer Scale geben, sondern zu gleicher Zeit compensirt sein wird. Zum Beweise lege ich in der folgenden Tabelle einige Beispiele solcher compensirten Orgelpfeifen vor.

Fünf Beispiele compensirter Orgelpfeifen.

Die Metallplatten sind sämmtlich von gewalztem Messingblech, 14 Par. Lin. lang und 3 Par. Lin. breit, die Röhren sämmtlich $3\frac{1}{3}$ Par Lin. weit.

Zur Hervorbringung folgender Töne	sind folgende Schwingungen in 1 Secunde erforderlich.	Die Messingplatten wurden, bei folgenden Dicken,	ausser der Zungenpfeife folgende Schwingungen in 1 Secunde machen.	Die Luftsäulen wurden, bei folgenden Längen der Röhren,	ausser der Zungenpfeife folgende Schwingungen in 1 Secunde machen.
as	406,40	0lin,1815	421.12	102lin,61	720,44
a	430,56	0,1933	451,77	102,57	720,97
b	456,15	0,2059	481,22	101,95	725,16
h	483,27	0,2192	512,28	100,72	733,66
$\bar{\bar{c}}$	512,00	0,2333	545.30	98,64	748,50

Werden die in dieser Tabelle sich entsprechenden Messingplatten und Luftsäulen mit einander zu Zungenpfeifen verbunden, so erhält man compensirte Orgelpfeifen, welche genau folgende Töne geben:

as, *a*, *b*, *h*, $\bar{\bar{c}}$,

Die Versuche und Gesetze, aus welchen die in dieser Tabelle zusammengestellten Resultate berech-

net sind, habe ich in der physikalischen Section der, in Berlin, zu Michaelis 1828 versammelten, deutschen Naturforscher, am 21. September, ausführlich vorgetragen, und ich werde in einem folgenden Hefte der *Cäcilia* diese Versuche und Gesetze gleichfalls mittheilen.

Einigen dieser Versuche hoffe ich in kurzer Zeit einen etwas höheren Grad der Vollkommenheit zu geben, indem die Freigebigkeit des Königl. Ministeriums, dem die Sorge für das Wohl der wissenschaftlichen Anstalten anvertraut ist, die Anschaffung derjenigen Instrumente bewilligt hat, durch welche meine Versuche die Genauigkeit erhalten können, welche man bei dem jetzigen Zustande der Wissenschaft zu verlangen berechtigt ist.

Wilh. Weber.

Ueber Compensation der Labialpfeifen zum Behufe des *Crescendo auf der Orgel.*

Als geringen Nachtrag zu den vorstehenden wichtigen Aufschlüssen über die Natur und die Compensation der Zungenpfeifen, sei es mir erlaubt, eine noch unausgebildete Idee niederzulegen zu einer ähnlichen Compensation der offenen Labialpfeifen, welche, wie oft erwähnt, durch Verstärkung des Windes im Tone steigen.

Um diese Wandelbarkeit zu compensiren, giebt es, wie mir scheint, ein sehr einfaches und, wenigstens bei kleinen Orgeln, Cabinett-Positiven u. dgl., ganz füglich anwendbares Mittel. Dasselbe läge meines Erachtens darin, dass man der Orgel eine solche Einrichtung gäbe, dass eben dieselbe Vorrichtung, welche den Wind schwellt, zugleich auch eine Art von Klappe oder Decke über die offenen Mündungen der tönenden Labialpfeifen hinschöbe, und dadurch, in eben dem Grade in welchem der Wind verstärkt würde, zugleich die Oeffnung der Pfeife verengte, den Ton derselben also wieder erniederte, und solchergestalt die durch die Verstärkung des Windes entstehende Erhöhung wieder compensirte, unge-

fähr auf ähnliche Weise, wie der Flötenspieler beim Forte, durch die Haltung der Lippen, die durch das stärkere Blasen sonst unvermeidliche Erhöhung des Tones compensirt, oder wie der Hornist einen etwa zu hohen Ton seines Instrumentes, z. B. das $\bar{\bar{f}}$, durch Verengen der Mündung, (Stopfen mit der Hand) vertieft.

Die Einrichtung einer solchen Mechanik auf der Orgel dürfte wohl keiner unübersteiglichen Schwierigkeit unterliegen; und so wäre denn eine, nicht blos aus *Wilh. Weber*ischen compensirten Zungenpfeifen allein bestehende, sondern auch eine mit compensirten Labialpfeifen gemischte Crescendo-Orgel möglich gemacht.

Auch bei sogenannten halbgedeckten und vielleicht selbst bei ganz gedeckten Registern möget eine ähnliche Compensation nicht gerade unausführbar sein, (etwa durch bewegliche Huthe u. dgl.) — so wie auch eine Compensation des, durch Schwächung des Windes entstehenden Herabsinkens des Tones, etwa mittels sich allmälig öffnender Klappen (Vergl. Cäcilia, V. Bd. S. 41,) etwa auch wohl gar ein Herüberziehen eines Tons in den Anderen u. dgl. m. was wenigstens beim Solospiel immer beachtenswerther sein möchte, als so manche sonst an den Orgeln angebracht werdenden Spielereien.

Gfr. Weber.

Ueber
das abnehmende Interesse
an
älteren Opern.

Welches sind die Gründe, warum viele, noch vor funfzehn oder zwanzig Jahren mit Beifall aufgenommene, ja, für klassisch gehaltene Theatercompositionen, jetzt keinen Effect mehr machen?

Innere, eigentliche Kunstgründe, das heisst solche, nach welchen heut zu Tage formell und geistig schlecht wäre, was man zu jener Zeit für vollendet erkannt hätte, kann es nicht geben; denn dazu gehörte, dass die musikalische Wahrheit der Veränderlichkeit unterworfen wäre, wie die Wahrheit, nach welcher die Putzhändlerinnen eine Haube, und die Schneider ein Kleid zuschneiden. Ja, letztere möchte sogar beständiger sein, als man auf den ersten Blick glaubte, denn die Weite des Huts und des Kleides (als die Hauptsache) wird nie grösser oder kleiner genommen, als der Kopf und der Leib, welchen sie bedecken sollen, dick sind.

Im Wesentlichen, das heisst dem Geiste nach, dürften also die Erscheinungen, die physischen sowohl, wie die moralischen, stets dieselben blei-

hen, und nur in ihren äusseren accessorischen Attributen veränderlich sein.

Haben sich letztere, seit den letzten funfzehn bis zwanzig Jahren, in der Musik anders gestaltet? Allerdings. Gleich den übrigen Sinnen (und ich meine dies im vollsten Ernste), stumpft sich, bei dem grossen Haufen, mit den Jahren auch das Gehör ab: alte Leute hören nicht so gut, wie junge. Wird letztern, wie jetzt geschieht, gleich von Jugend auf, übervoll gegeben; so müssen sie, um bei zunehmendem Alter den erforderlichen Genuss zu haben, die Ohren immer voller stopfen, wie dem Vielfrasse oder dem Trunkenbolde mit den Jahren eine stets grössere Portion Speise oder Trank nöthig wird, oder wie der Opium essende Türke nach und nach die Dosis verstärken muss.

So erkläre ich mir das immer geringer werdende Interesse, welches das heutige Publikum an den früheren musikalischen Werken zu nehmen scheint: sie füllen die, mit der Zeit stets unersättlicher werdenden, Ohren nicht mehr an.

Wer da weis, in welch mathematischer, nicht blos arithmetischer, Proportion die Orchesterbegleitung zugenommen hat, wird sich nicht wundern, dass die Liebhaber von heut zu Tage in den Werken aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts Leere finden: ein heutiges Tonstück enthält sechzehn Instrumente, die vier Geigeninstrumente, Clarinette, Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner, Pau-

ken, Trompeten, das Bassetthorn, die Trommel, die Becken, den halben Mond und endlich das Türkische Instrument Tam, (welches Hr. Rossini in seiner Semiramis eingeführt hat) während man sich ehemals mit den vier ersten zu behelfen pflegte.

Um den älteren Werken wieder zu Ehren zu verhelfen, wäre mein Vorschlag folgender: jedes Theater liesse sich vom ersten besten Stadtmusikantengesellen, besässe dieser auch eben keine vollendete Kenntnis von der Natur der Blasinstrumente, (eine negative Eigenschaft, welche er mit manchem berühmten Komponisten gemein haben würde) zu den verschiedenen Nummern der früher berühmten Opern alle die obengenannten Instrumente hinzusetzen. Durch diese Prozedur wurden eine Menge Musikstücke nicht allein im Allgemeinen, sondern besonders an einzelnen Stellen, an Effect gewinnen. Liesse man, zum Beispiele, in der Arie des Prinzen in der *Cosa rara*, bei der Fermate: „*La mano a un villano la Lilla dara*, nach dem Worte: *villano*, mit den Pauken und der grossen Trommel darein schlagen, — ich wette, das Publicum würde augenblicklich begreifen, dass hiermit die Art und Weise angedeutet werden soll, wie der Prinz seinen Nebenbuhler Lubino behandelt sehen möchte. Ich lasse es bei diesem einen Beispiele bewenden, überzeugt, dass die sinnigen Leser aus eignen Mitteln eine grosse Menge anderer hinzuzusetzen wissen werden.

Ein zweiter Grund, welchem der verringerte Beifall der älteren Compositionen zuzuschreiben sein möchte, besteht darin, dass sie keine jener Wiederhohlungen in der Dominante (meistens auch im Tone selbst) enthalten, welche sich in den Werken der neueren Zeit so sehr beliebt gemacht haben. Der Mangel daran ist allerdings ein grosser Uebelstand: dem Publicum entgeht dadurch ein Genuss, den ich das musikalische Wiederkäuen nennen möchte, eine Operation, welche vielleicht in der ästhetisch-künstlerischen Natur eben so nöthig sein möchte, als in der animalischen, damit auch kein Atom eines geistigen oder körperlichen Nahrungsstoffs verloren gehe.

G. L. P. Sievers.

Der
Einfluss des römischen Climas
auf die
Gesangfähigkeit. *)

Dass die Extreme sich berühren, ist eine bekannte Wahrheit. Nirgends aber möchte ein auffallenderes Beispiel davon gefunden werden, als zu Rom, hinsichtlich der Anlage, welche die hiesigen Bewohner für die Musik besitzen. Worin dieses Extrem besteht, soll weiter unten angegeben werden.

Ich befinde mich nun seit mehreren Jahren hier, und noch immer, ob ich gleich seit dieser Zeit auf jedem Tritte und Schritte von der Gesangfähigkeit der Römer Beweise erhalten habe, hört mein Erstaunen über eine Eigenthümlichkeit nicht auf, welche sich zu sehr bemerkbar macht, um nicht ihre Entstehung in besondern Gründen zu haben. Eine oder die andere Vermuthung habe ich darüber schon im dritten Stück der Cäcilie **) geäussert. Vielleicht gelingt es mir über kurz oder lang, aus den Beobachtungen, welche ich desshalb anstelle, ein Resultat zu ziehen, würdig, dem Publikum vorgelegt werden zu können.

*) Vergl.: Ueber den Climatischen Einfluss auf die menschlichen Stimmen, Parallele zwischen Teutschland und Italien, vorstehend S. 1, *Rd.*

**) Caec. I. S. 244 u. ff.

Interessant war mir im Allgemeinen die Bemerkung, dass die Anlage der Römer zum Singen sich vorzugsweise unter dem männlichen Geschlechte zeigt, mit einigen Ausnahmen unter den höheren Klassen, wo man sie auch an Frauen findet, wo sie aher immer noch im Verhältnis von eins zu zehn steht. Wie lässt sich eine so auffallende Erscheinung erklären?

Ich habe nur einen einzigen Umstand entdecken können, welcher Veranlassung dazu sein könnte. In meinen Augen ist es eine erwiesene Wahrheit, dass die Luft, und mit ihr das Klima Roms zu den gesundesten der Erde gehören. Nichts desto weniger kann beides, durch Zusammentreffen von äusseren Umständen, höchst verderblich auf den Körper, besonders auf Brust und Lungen, einwirken. Rom, sowohl durch seine geographische als physische Lage, hat ein sehr heisses Klima und ist das ganze Jahr hindurch, besonders aber in den drei Sommermonaten, beständigen, oft ziemlich starken Nordostwinden ausgesetzt. Letztere können, wenn sie in die geöffneten, brennend-heissen und schwitzenden Poren wehen, mit der Zeit Schwindsucht und Auszehrung erzeugen, beginnen aber stets damit, ihre unmittelbare Wirkung zuerst durch die, hier besonders unter der, im Freien arbeitenden, Klasse, so zunehmend grassirenden, Fieber zu zeigen. Dies ist, was die Römer (aber meiner Meinung nach, ganz fälschlich) *aria cattiva* nennen. Daher ihr Glaube, dass der westliche und nördliche

Theil der Stadt (der Vatican und die Gegend in- und ausserhalb des Volksthors), überhaupt dass alle leeren, offenen Plätze eine *aria cattiva* haben. Jene Stadtviertel sind aber nicht unmittelbar ungesund, das heisst, nicht ungesund weil dort eine ungesunde Luft herrscht, sondern sie werden es mittelbar und bedingungsweise, wenn sich der schwitzende Körper den genannten Winden aussetzt, welche dort, von keinem Gegenstande aufgehalten, freier als irgendwo in der Stadt, strömen können.

Dies dürfte der wahre Grund sein, warum alle offenen, freien, unbewohnten Gegenden in der Stadt im Rufe der schlechten Luft stehen, nicht aber, weil hier kein Feuer, überhaupt keine Bewegung unterhalten wird, wodurch sich die Luft brechen könnte. Nehmen wir an, dass das hiesige Klima, unter diesen Voraussetzungen, schädlich auf die Gesundheit, besonders auf die Brust, wirken kann; so müssen die Männer dem nachtheiligen Einflusse desselben weniger ausgesetzt sein, als die Weiber. Der Grund davon liegt in der hiesigen, durch alle Stände verbreiteten Sitte des weiblichen Geschlechts, den Hals und die Brust so entblösst, als es Gesetz und Anstand erlauben, zu tragen; (eine verzeihliche Eitelkeit, denn dieser Theil des Römischen Frauenzimmers, nebst dem Kopfe. ist schöner, als man ihn irgendwo auf der Erde findet.) Ueberdem tragen sich die Frauen aus den niedern Ständen, selbst im Winter, sehr leicht, und gehen durchaus mit blossem Kopfe, ein Umstand, dem eine an-

dere sonderbare Erscheinung an ihnen, ihre Haarlosigkeit, zuzuschreiben sein möchte. Letztere, die ich sonst nirgends, als in Rom, und oft selbst an den jüngsten Mädchen, wahrgenommen habe, fällt hier um so mehr auf, als, diese Ausnahmen abgerechnet, das Römische weibliche Geschlecht die schönsten Haare hat, welche sich denken lassen.

Auf diese Weise, das heisst, aus der schädlichen Einwirkung der Winde auf Hals und Brust, welche unbedeckt sind, erkläre ich mir die geringere Gesangsfähigkeit, welche unter dem hiesigen weiblichen Geschlechte herrscht. Die Frauen der höheren Stände, welche der Hitze und den Winden, überhaupt der freien Luft, weniger ausgesetzt sind, welche überdem auf der Gasse oder im Wagen die, freilich oft noch entblösstere, Brust wenigstens mit einem Shawl bedeckt halten, besitzen schon mehr Stimme, und also auch mehr Neigung zum Singen.

Die Männer tragen zu Rom nicht allein Hals und Brust, sondern, besonders im Winter, den ganzen Körper sehr verhüllt. Winzer, Fuhrmannsknechte, überhaupt die gröberen Handarbeiter alle, gehen allein Sommers und Winters mit unbedecktem Halse, ja meistens mit offener Brust; freilich brauchen die meisten die Vorsicht, sich, wenn sie geschwitzt haben, ein Tuch über die Brust zu schlagen. Grade in dieser Klasse zeigt sich gar keine Anlage zum Gesange, oder, wenn sie ja singen, so ist es mei-

stens ein abscheulich, declamirend-recitativischabgeheultes Gebrüll, eher wilden Thieren, als einem menschlichen Wesen geziemend, von welchem ich weiter unten ausführlicher sprechen werde.

Dass unter den Frauen der mittleren und niederen Stände weniger Gesang zu finden ist, davon kann sich der Beobachter auf jedem Tritte und Schritte überzeugen; nur äusserst selten lässt sich in einem Laden, einem Hause des unteren Bürgerstandes, noch weniger auf der Gasse, eine weibliche Stimme vernehmen. Dies geht so weit, dass ich mich nöthigenfalls getrauen wollte, bis auf ein einziges Mal, genau zu bestimmen, wo und wie oft ich seit vier Jahren in einem Bürgerhause von einem Frauenzimmer hätte singen hören.

Wenn nicht schon früher von einem oder dem andern Ausländer dieselbe Bemerkung gemacht worden ist; so liegt die Schuld daran, dass, (und warum sollte ich verschweigen, was meine Meinung ist?) bei weitem mehr Menschen als man glauben sollte, blind und taub durch die Welt reisen.

Wo hört man in Deutschland und selbst in Frankreich die Frauen aus den unteren Ständen am meisten singen? In Kuchen und Kinderstuben. Ich versichere, entweder nie von einer Amme, Kinderwärterin oder Kochin einen Gesang laut gehört, oder dergleichen Fälle, wenn sie ja

Statt gefunden haben, ihrer Seltenheit wegen, vergessen zu haben.

Eine so sonderbare Erscheinung wie diese muss ihren Grund haben. Ich habe oben versucht, Einen solchen anzuführen; vielleicht gibt es deren noch andere: ich muss mich sogar darauf gefasst machen, dass irgend ein Spassmacher behaupten wird, mit dem Römischen Menschengeschlechte, eben weil es vorzugsweise ein **singendes** sei, verhalte es sich, wie mit dem **singenden** Vögelgeschlechte, wo nur die Männchen singen.

Die Anlage zum Singen unter den Männern, an sich schon höchst merkwürdig, wird es noch mehr durch die Art, wie sie sich zeigt. Wem, der irgend Beobachtungen in diesem Fache angestellt hat, möchte nicht bisher geschienen haben, als ob sich schlanke, hagere, phlegmatische Individuen vorzugsweise für den Tenor, untersetzte, fette und vollblütige dagegen für den Bass eigneten?

In Rom (so dünkt mich wenigstens) bestätigt sich diese Erfahrung zwar auch als Regel, leidet aber nicht seltene, und zwar die allerauffallendsten, Ausnahmen. Ich stosse häufig des Abends in den Gassen auf einen, dem Anscheine nach, kaum zwanzigjährigen Mann, von wenigstens sechs Fuss Höhe, und einer mehr als missfälligen Magerkeit, der eine der schönsten, klangreichsten, kräftigsten und biegsamsten Bassstimmen besitzt, welche mir je vorgekommen sind. Im

stärksten Schritte (um nicht Laufe zu sagen), welcher durch seine langen Beine begünstigt wird, macht er die schwersten Schnorkeleien mit so viel Aufwand von Stimme, Nettigkeit und Vollendung, dass ich ihm nicht selten mehrere Strassen lang nachgelaufen bin. Das erste, wonach ich an diesem jungen Manne forschte, als ich ihn zum ersten Male hörte, war seine Hals- und Brustbildung; beide fand ich von ungemeinem Umfange.

Somit bestätigte sich hier meine längst gemachte Bemerkung, dass ein breites Brustvolumen, oder vielleicht besser gesagt, eine bedeutende Brustwölbung, die erste und nothwendigste Bedingung einer guten Singstimme ist, woraus von selbst folgt, dass eine platte, wenn auch breite, Brust in der Regel weniger tauglich zum Singen ist. Eine möglichst breite und möglichst gewölbte Brust dürfte das Maximum der materiellen Anlage zu einer vortrefflichen Stimme sein.

Eine Menge anderer, obgleich weniger auffallender, Beispiele von kräftigen Bassstimmen in langen, hagern Männern, bieten sich hier auf jedem Schritte dar: der merkwürdigste darunter ist Castruni, der beste Bassist der päbstlichen Capelle, gleichfalls ein schlanker, magerer Mann. — Dagegen sind die vorzüglichsten Tenoristen derselben fast lauter kleine, untergesetzte, beleibte Männer, zum Beispiele, Pinto (der jüngste, also auch zur Zeit noch der weniger fettere), Astolfi, besonders Poretti, welcher letztere von fast runder Körperbildung ist.

Schon oben habe ich gesagt, dass sich in der untersten Klasse der hiesigen Einwohner, unter den Arbeitsleuten, Winzern, Fuhrknechten, Handlangern u. dgl. keine Spur von jener Gesangfähigkeit findet, welche die gebildetere Klasse auszeichnet; ein Beweis, dass die Gesangfähigkeit (welche, da sie wirklich, wie nicht zu läugnen steht, im Römischen Volke vorhanden sei, sowohl eine Naturgabe der einen, wie der andern Klasse sein muss), gleich jeder andern Körper- und Geistesfähigkeit, um sich zeigen, entwickeln und ausbilden zu können, äusserer Begünstigungen bedarf. Ueberall stösst man in den vier Stadtvierteln, wo jene Individuen wohnen, und welche gleichsam die vier äussern Winkel des gebildeten Rom ausmachen, (unter den Popolanti, vor dem Volksthore, im Norden; den Monticiani [Bewohner der Berge *)], im Osten; den Trasteverini (jenseits der Tiber) im Westen und den Borghigiani, um den Vatican herum, ebenfalls jenseits der Tiber, im Nordwesten), auf ein wahrhaft höllisches Gebrüll, welches dort der Lieblingsgesang von Jung und Alt, von Weibern und Männern ist.

Hier trifft der sonderbare Umstand ein, dass, während sich bei den Frauen des Mittelstandes

*) *Monti.* So heisst die fast völlig menschenleere, ungeheure Strecke, welche von Nordost bis Südost den ganzen Osten der Stadt, oder die Berge Quirinalis, Viminalis, Esquilinus und Cölius, einschliesst. *Vf.*

sehr wenig Neigung zum Singen zeigt, gerade die Weiber jener Volksklasse am heilloseston schreien.

Unter dieser Klesse gibt es besondere eine Art Menschen, welche, mehr als alle andere, allem, was man Gesang nennt, Hohn sprechen. Dies sind die öffentlichen Almosensammlor. Diese Kerle, welche sich lieber die Kehle abschreien, als eine, oder ein paar Treppen hinauf steigen wollen, brüllen ihre heillose lateinische Bettelsprache von der Gasse nach den obern Etagen der Häuser auf eine Art hinauf, dass jeder, den der Zufall unvorbereitet in ihre Nähe führt, vor Schrecken in die Kniee sinken möchte.

Sievers.

Die
Improvisatrice Taddei.

Unter der Menge von Stegreifdichtern und Dichterinnen, welche Italien durchziehen, befindet sich auch eine Sgra. *Rosa Taddei*, welche eine der vorzüglichsten unter den letzteren sein soll.

Wenn ich ihrer hier erwähne, so geschieht es nicht in so fern Dichten in der dichterischen Sprache auch Singen heisst; sondern weil diese Dichterinn wirklich singt. Worin aber dieser Gesang besteht, möchte Keiner errathen, selbst kaum glauben, wenn ich es werde gesagt haben. Sgra. Taddei nämlich singt, und zwar im eigentlichen Verstande, ihre extemporirten Stanzen (ich würde Reime sagen, wenn diese ihr gehörten und sie sie nicht, wenigstens dem Scheine nach, vom Publicum empfienge) nach Liedern ab, welche (und ich versichere dies auf meine Ehre) in Italien ohngefähr eben so populär geworden sind, als ehemals in Deutschland das „*Ei du lieber Augustin*" und „*Freut euch des Lebens.*"

Das hiesige Publicum, oder, besser gesagt, die „Eltern, Freunde und Bekannte" der Signora, haben sich dabei recht wohl unterhalten; mir hingegen war's, als ob ich träumte. Denn mit Worten lässt sich nicht beschreiben, welch widrigen Eindruck auf einen Nichtitaliener die zwanzig- und mehrmalige Ableierung eines solchen Gassenhauers macht, noch dazu, wenn er,

wie von Sgra. Taddei, mit völlig ungelenkiger und noch dazu heiserer Stimme und ohne allen Geschmack, gesungen wird. Man denke sich den Effect, den folgender Schluss:

hervorbringt, wenn er ein paar Dutzend Male am Ende der Stanze auf den weiblichen Reim wiederholt wird.

Mit weit wenigerem Widerwillen höre ich die Stegreifprosa der hiesigen Winzer-, und Gärtner- oder Kärrnerbursche, welche diese in den Raum einer Mollquinte legen, wobei sie in der Quinte beginnen, die zweite Phrase in der kleinen Terz und die dritte im Grundtone abdeclamiren. Diese Volksimprovisatoren, oft nicht ohne Geist und Witz, recitiren, gewöhnlich zwei zusammen, ihre Prosa, welche meistens gegenseitige satyrische Ausfälle auf eins der weiter oben genannten vier, eben so viele verschiedene, sich stets anfeindende, Volksparteien bildenden Stadt-Viertel enthält, meistens vor einem grossen Zulaufe von Menschen, unter welchen sich Personen aus den höheren Ständen befinden, je nachdem jene Prosaiker mehr oder minder geistvoll zu improvisiren verstehen. Es gibt mehrere dieser Kauze, welche ein wirkliches Handwerk daraus machen und sich bei den Schmuddelköchen hören lassen, wofür sie meistens freie Zeche haben. Bemerkenswerth ist, dass wenn es auch bei diesen Stegreifrednereien oft schlecht mit

dem Inhalte abläuft, die Sprache meistens rein toscanisch, und ohne **Romanismen** (*espressioni romanesche*) ist.

Um aber wieder auf **Sgra. Taddei** zurückzukommen: ihr Talent zu beurtheilen, dazu ist hier der Ort nicht. Nur bemerken will ich, dass sie das Klappern, welches zum Handwerke gehört, aus dem Grunde versteht: die pythische Begeisterung, in welche sie sich mit Hülfe des ein- oder mehrmal als Ritornell abgespielten: *Ei du lieber Augustin*, versetzt, das Kratzen auf der Stirn, das absichtliche Versprechen, um die Improvisation glaublich zu machen, das absichtliche Missverstehen des ihr vom *Compère* (der vielleicht in doppeltem Sinne ihr **Gevatter** ist) zugerufenen Reims, und mehrere dergleichen Dinge, weis sie so **natürlich zu machen**, dass ein grosser Unglaube dazu gehört, um hier die **gemachte** Natur zu erblicken.

Ueber das dichterische Improvisiren überhaupt hier nur so viel: wird man mir zuvor mathematisch bewiesen haben, dass die Improvisatoren wirklich improvisiren und nicht blos gemeine unverschämte Charlatane sind, und mir dann ihre wirklich improvisirten Gedichte wörtlich copirt zur reiflichen Ansicht vorlegen, dann werde ich sagen, was ich von jenen Stegreifdichtern denke. Bis dies geschieht, überlasse ich die Kritik derselben jenen geistvollen Lobrednern, welche den Mund um so voller zu nehmen pflegen, je leerer ihr Kopf ist. *Sievers.*

Recensionen.

Die Geweihten, oder der Cantor aus Fichtenhagen, Humoreske, in zwei Theilen; herausgegeben von *Gustav Nicolai.*

Berlin, Schlesinger, 1829.

„Mattes, elendes, jämmerliches, fratzenhaftes Zeug!« — So lautet die Selbstkritik des unmuthigen Verfassers in der heitern Einleitung. Aber wir sind weit entfernt, sie zu unterschreiben. Nein, eine gesunde Lebensansicht, echte Kunstliebe und das geistige Ohr, welches dem Musiker angeboren seyn soll, geben sich in dem Werkchen überall kund. Durch Töne und Worte läuft ein mächtiges Etwas, das schnell an jedem Ort und zu jeder Zeit die Hößergesinnten und Edlern verband. Es ist eine Weibe, eine Erhebung über das volksgültige Urtheil, über Lob und Tadel der Menge. »Die heilige Poesie, heisst es Th. I S. 292, ist Eigenthum der Geweihten. Aber die Geweihten gehören der Welt an. Es gibt eine Volksthümlichkeit der Kunst; allein das ist eine andere als die, nach welcher gestrebt wird. Der Plebs ist ein Theil des Volks. Für ihn nur schreiben unsere Volkscomponisten. Keine Musik geht sicherer unter, als die jetzige Volksmusik.«

Indem wir zu dem heitern Büchlein, dessen Inhalt der Neugier des Lesers nicht verrathen werden soll, als zu einer recht ergötzlichen Unterhaltung einladen, entstehen, wie von selbst, über die darin mitgetheilten Kunstansichten, folgende Bemerkungen.

Der ehrliche Cantor Graupner, mit dem kleinen Kopfe und den hervorstehenden Augenbraunen, seine dicke Partitur des Oratoriums Nebukadnezar, gefunden

im Nachlass des »Vater Pachelt«, und in sieben Jahren während der Musestunden im Schweisse seines Angesichtes componirt, nnter dem Arm, vertritt die geistliche Musik. Aber, beim Himmel, da wird sie freilich nur verlieren können, gegenüber der grossen Oper, die mit allem Prunk und Glanz der neuesten Zeit einhersieht. Auch die letztere wird hier von einem eignen Standpunkte betrachtet.

Recht angelegentlich verbreitet das Buch sich über das Musikwesen einer grossen nordischen Hauptstadt, oder, um es gerade heraus zu sagen, Berlin's, und die dort mehr oder weniger verehrten Tondichter. Zum besondern Geschäft aber macht es sich, überall auf Spontini und seine Tonschöpfungen hinzuweisen. Die gesammte deutsche und fremde Oper muss sich beugen vor seinem Genius. Spontini, vernehmen wir Th. II. S. 262 u. f., ist der grösste Componist, der je gelebt, er vereinigt in sich die Gluth des Sudens, die Kraft und den Heldenmuth des erwachten Frankreichs, die Tiefe und Innigkeit des Deutschen, ohne Einem gänzlich anzugehören; er ist durchaus ein Weltbürger. Die Vestalin ist nur der Anfang, Ferdinand Cortez die Vollendung seines Künstlerruhms. »Jedes seiner späteren Werke steht unendlich viel höher, als das vorhergehende. Er hat die Bahn gebrochen, die allein zu dem Wunderreiche führt. Er sieht bereits die heiligen Fluren vor sich ausgebreitet, deren Daseyn andern nur Ahnung ist. Ob er sie betreten wird, das ist die Frage. — Die Nationen beherrscht er bereits mit siegender Gewalt; ihm giebt es keine Nation, sondern nur eine Welt; aber die Zeit, in der er gelebt, hat noch Einfluss auf ihn. Napoleons Massen leben noch in seinen Compositionen. *) Darum verschwendet er so viel Mittel zum Zweck. Allein wer will mit dem Künstler rechten, dessen Brust überströmt, wenn das Blut aufwallt?« —

*) Cäcilia, XI. Bd. S. 15.

Ganz richtig das Letztere! Aber ist's nicht merkwürdig, dass der Bewunderer selbst jetzt von freien Stücken zugiebt, was er noch eben so eifrig läugnete, den auch von Spontini empfundenen Einfluss der Zeit? — Also so ganz Weltbürger wäre auch dieser nicht, welches Urtheil man auch sonst für oder wider seine Schöpfungen fällen möge. Offenbar spricht der Verf. im Sinne einer Parthey, die, in Deutschland einheimisch, das Ziel und den Charakter deutscher Kunst verkennt. Jedes Wort dient ihm, der fremden Einwirkung einen Willkomm zuzurufen, und so scheint auch Spontinis vielbestrittene Grösse ihm unangreifbar, weil jener kein Deutscher, und der nähern Theilnahme an deutscher Eigenthümlichkeit nicht zu beschuldigen ist. Doch dies ist ein Grundirrthum des Buches. Für die Kunst verlangt es eine Allgemeinheit und Sonderung von allem Individuellen, die in dieser vermittelnden Sphäre zwischen der göttlichen Idee und dem irdischen Stoff gänzlich undenkbar scheint. Wie die Sprache zuerst Ausdruck des Gedankenlebens überhaupt ist, und dann ein Gebilde der verschiedenartigsten Anschauungen aus tausend und aber tausend Quellen entsprungen, so ist auch die Kunst an sich zwar Eine und Dieselbe nach ihrem tiefsten Kern, der Kraft und Fülle der Phantasie und Empfindung, des wunderbaren Morgenrothes der Menschenbrust, aber gleich dem tausendfach gespaltenen Lichtstrahl ist sie dennoch verschieden und eigenthümlich nach Zeit und Ort.

Dieser Beschränkung wird sich am wenigsten die Tonkunst entwinden können. Sie ist eine Tochter der Empfindung, — und empfinden denn alle Zeiten, alle Nationen gleich? — Darum fort mit der reinen Reflexion, der blos abstracten Objectivität in der Musik! Liebe und Hass sind überall zu Hause auf der runden Erde, aber anders reden sie unter der Linie, anders nahe dem Polen, die Sonne Italiens erzieht kraftvollere Gewürze, als der veränderliche Himmel Deutschlands, und was die Seele

des Deutschen fällt, lässt den westlichen Nachbar kalt. Singe denn jedes Volk seinem Wesen gemäss, und erlaube auch dem Tondichter, seine Lebensansicht, die Höhe und Tiefe seines Liebens und Könnens, nach Kräften seinem Werke einzuhauchen. Wir verlangen keine wasserhelle Objectivität. Das Subjective ist nur dann tadelhaft und verderblich, wenn es mit den höheren Forderungen der Idee als Manier in Widerspruch tritt. Die Musik erkennt keine Uniform; und ist auch nicht die Volksstimme allzeit Gottesstimme, so lässt sich doch den, sie ganz überhörenden oder überschreienden Hervorbringungen der sich selbst für geweiht Erklärenden, der Untergang viel sicherer vorhersagen, als der wahren Volksmusik.

Aus dieser vornehmen Ansicht der Musik, der, glauben wir, selbst der hier gefeierte, und auch noch unserer Ueberzeugung in einem bedingten Felde mit Recht verehrte **Spontini**, so lange er sein eigenes Interesse nicht verkennt, schwerlich huldigen wird, entspringen dann die übrigen halbwahren oder verfehlten Aussprüche des Büchleins über grosse deutsche Setzer, besonders über **Mozart.**

Unmöglich kann hier jedes in demselben vorkommende Urtheil dieser Art erwähnt werden. Auch verlohnt es nicht der Mühe, das, nicht selten von unbedeutenden Zwischenrednern, wie der schulgerechte aber flache Kapellmeister Toutmême, oder doch nur problematisch, Aufgestellte, zu beleuchten.

Der Verfasser macht sich den Spass, in einer Soirée bei dem derben aber gutmüthigen Schlächtermeister Köllenhauer in B., dessen Tochter Charlotte ein wahres »Engelbild« und die Heldin der Geschichte ist, Alles zu vereinigen, was von schlechter Musik aufzutreiben war. Erst betäubt Grampner die Gesellschaft mit seinem fürchterlichen Oratorium, das er allein am Pianoforte vorträgt, die obligaten Pauken, Posaunen und Pfeifen seiner Fu-

gen und Chöre mit Fuss und Mund hinzufügend, bis er am Schlusse ohnmächtig hinsinkt. Unterdessen entfliehen die jungen Männer in ein ferneS Gemach, und bereden sich über Musik.

Die blinden Verehrer Mozart's werden in ihrer Lächerlichkeit dargestellt, wie sie vergöttern ohne zu verstehen, namentlich den Don Juan.

Dies ist recht gut, aber ganz irrig erscheint die Behauptung, Mozart habe seine Opern ohne Reflexion, blos seiner individuellen Empfindung folgend, geschrieben. Gewiss war er gebildeter Musiker, so gut, als Gluck, Cherubini und Spontini, die ihm deshalb hier vorgezogen werden. Niemand, der seine reifen Werke prüft, wird dies bezweifeln, und selbst die Mittheilungen aus seinem Briefwechsel, welche man neulich bekannt gemacht, zeigen dasselbe unwidersprechlich. Nicht ohne Reflexion dichtete Mozart, aber sein Genie war noch grösser als jene, das ist die Sache.

Eben so muss man die Bemerkung gelten lassen, aus dem Don Juan klinge oft nur das 18. Jahrhundert und Mozarts Zeitalter hervor. Allein wer wird dem Werke dies als Tadel anrechnen, wer für jeden Theil desselben, dieselbe Verehrung fordern wollen? — Warum soll nicht auch die schöpferische Liebe des Tondichters mit dem Interesse der Handlung und der Bedeutung des Moments steigen und fallen, und was kann es dem Don Juan z. B. schaden, dass die Tanzmusik der Bauern baurisch einfach, das berühmte Menuetto alterthümlich klingt? Zur Zeit seiner Entstehung wird man diese Mängel weniger gefühlt haben, eben weil die angefochtenen Tänze der Mode gemäss waren. Daran nehme das Völklein der Modischen ein Beispiel, wenn's gefällt. Genau betrachtet ist aber der Nachtheil gar nicht einmal so gross, wenn in einer ganz gewiss Deutsch empfundenen, wenn auch Italienisch componirten Oper,

Tänze vorkommen, die nicht südliche Gluth, sondern mehr Deutsche Fröhlichkeit ausdrucken.

Zugegeben also, dass Manches im **Don Juan** bereits veraltet scheint, der **Form** nach, ja ferner zugegeben, dass es selbst jene Stücke seyen, welche unser Verf. (S. 288 ff.) als solche bezeichnet, (worüber sich indess sehr streiten lässt,) so folgt daraus noch lange nicht die innere Werthlosigkeit dieser Stellen, oder gar die Vergänglichkeit des ganzen Werkes. Es ist mehr als Kühnheit, wenn Treuhold dem unvergleichlichen Andante der Ouverture z. B. zwar sein Recht widerfahren lässt, dann aber dem Allegro Sinn und Dauer abspricht.

Wie? dieses Allegro wäre veraltet, wäre ohne Bezug auf Don Juan und seine That? — Nie wohl ist der frevelhafteste Leichtsinn, die Vermessenheit im Angesicht des Todes und der Hölle geistvoller geschildert worden, als in diesem markdurchdringenden Allegro, mit seinen Violinschwingungen, seinen Gewaltbässen, dem ganzen haaraufsträubenden Gefolge der herzreissendsten Harmonien. Es ist ein rechtes Zeichen einer dürren, kaltgewordenen Zeit, dass man mit dergleichen Klügeleien sich an Ewiges wagt. Wehe den Armen, die nicht errothen, dagegen Hände zu erheben, welche noch nie von irgend einem schöpferischen Aufschwung Zeugnis abgelegt! —

Nicht besser ergeht es der übrigen Oper. Ueberall entdeckt der Kritiker Veraltetes und Schwaches. Nun ist freilich nicht Alles gleich; aber wie, wenn wir nun im **Don Juan** auch diese Partien **liebten**, als **Mozartisch**, als jener Zeit angehörig? — Das Alterthümliche hat auch seinen Reiz, und wird ihn mehr und mehr siegend behaupten wider eine Gegenwart, die von Tag zu Tage ruhelosem Schwanken und eitlem Wechsel sich immer häufiger hingibt. Diese vaterländische Subjectivität verdiente gewiss statt Tadel eher Lob. —

Wahrhaft empörend ist die Art, wie K. M. v. Weber und L. v. **Boethoven** abgefertigt werden. Es

klingt gar zu naiv das Urtheil über Letztern, um hier nicht mitgetheilt zu werden. »Beeth. ist rein Deutsch, national, im höchsten Grade subjectiv, und wird daher — untergehen.« Th. II. S. 267. Es folgt keine Zeile mehr, (dieser unbegreiflichen *Contradictio in adiecto*,) ausser dem frostigen Einwurf, auch dergleichen müsse es vielleicht geben. Lieber Himmel! — was soll man da sagen, ausser: „sie wissen nicht, was sie thun?" —

Daran knüpfen wir die in dem Buche wiederholt ausgesprochene Abneigung gegen künstliche Kirchenmusik, namentlich gegen die Fuge. Es mag wahr seyn, dass, wie der Ritter Celestin, in dem Spontini nicht zu verkennen ist, spricht, jetzt die Oper herrscht, aber darum ist die Kirchenmusik noch nicht vorüber. Jede Zeit hat ihren Geist, die unsrige begünstigt das Uebergewicht der Oper. Allein die Tiefe der Musik ist Religion, ihre hoechsten Leistungen streben himmelan, und es ist die Frage, ob nicht die hier verlangte, rein objective Musik für alle Menschen ausser den Schranken der Zeit und des Raumes eben Kirchenmusik, wenn auch nicht gerade Fuge oder sechsstimmiger Choral, seyn möchte. Also auch hier finden wir den Verf. mit sich selbst im Widerspruch. Ohne Zweifel ist es die Absicht, dem handwerksmässigen Treiben mancher Setzer, besonders in früheren Zeiten, entgegenzutreten, die ohne allen Beruf Fugen und Chöre schrieben, welchen freilich jeder Geistesfunke gebrach, was ihm hier diesen schlimmen Streich spielt. Er hat Recht, diese Mühe eine fruchtlose, ein so aufgewandtes Leben verloren zu nennen. Cölestin's Klagen über die Menge dieser armen Unberufenen mögen nur zu wohl gegründet seyn. Nie aber wird der wahre Kunstfreund Urtheile gutheisen, wie z. B. Th. I. S. 103. »Der schönste Fugenchor, das schönste *Kyrie Eleison* klingt wie das wüste, wilde Geschrei eines barbarischen Volkes, das seinen Götzen anruft und die Opfermesser schwingt.« Freilich aus verfehlten Fugen mag oft weiter nichts ertönen, als barbarischer Schlachtruf;

aber derg'eichen können eben so wenig die hohe Bedeutung der Fuge für die Kirchenmusik aufheben, als der romantische Unsinn, den Niftel hier unter dem Namen »der klingende Duft« zur Oper stempelt, für den Masstab der ächten Oper in den Augen des Verf. gelten wird. Freilich gehört die Fuge nicht in die Oper, so wenig als der gesammte doppelte Contrapunct, ja nicht einmal in jedes Kirchenstück. Aber es gibt Stellen des bewegtesten Gefühls, der allgemeinsten überschwänglichsten Empfindung in jeder ächt kirchlichen Composition, wo sie auch in unserer Zeit immerfort von der höchsten Wirkung bleibt. —

So viel über den musikalischen Gehalt der Geweihten. Den Dichterischen zu würdigen, ist hier nicht der Ort. Im Allgemeinen muss die Heiterkeit des Scherzes ansprechen, obgleich er nirgend sich zu dem grossartigen Welthumor Jean Pauls erhebt, und Manches auch wohl zu breit und matt ausfällt. Doch der Verf. hat in diesem Betracht in der nicht minder, als das Ganze, wohl geschriebenen Einleitung sich auf eine sehr bescheidene Art erklärt, welche der Kritik den Mund verschliesst. —

Dks.

Récréations musicales, ou Six Walses progressives à 4 m. pour le Pianof. comp. par *André Späth.* Op. 116.

Mayence etc. chez Schott Pr. 1 fl. 36 kr.

Wir benutzen einen kleinen Raum, um den Freunden des Pianofortespieles, und namentlich Lehrern und Lernenden, zu sagen, dass sie hier ein äusserst gefälliges, zur Uebung ermunterndes und sie freundlichlohnendes Werkchen erhalten, in welchem sie bei näherer Bekanntschaft vielleicht Mehr finden werden, als man sonst gewöhnlich unter Werkchen dieser Classe zu finden pflegt.

Rd.

I.) **Grande Sonate concertante pour Piano et Flûte; comp. par *Fr. Kuhlau.* Oeuvre 85. Prix 2 fl. 42 kr.**

II.) **Trois grands Duo's pour deux Flûtes; comp. par *Fr. Kuhlau.* Oeuv. 87. Prix 4 fl. 30 kr.**

III.) **Six grands Duos pour Violon et Violoncelle; par les frères *Bohrer.* Oeuv. 41. Livr. 1. et 2.**

A Mayence, et à Paris chez les frères B. Schott, Anvers chez A. Schott

Herr *Kuhlau* hat in mehren Fächern, als Gesang und Instrumentalcomponist, für die Kammer und fur die Bühne, so wie in der canonischen Kunst, seit Jahren schon seine ausgezeichnete Tüchtigkeit bewährt, und speciell um die Cultur der Flöte, durch zahlreiche, ungemein werthvolle Beyträge, ein entschiedenes, bleibendes Verdienst sich errungen. —

Von dem Grundsatze ausgehend, ja nichts, und wärs auch nur eine anspruchslose Kleinigkeit, der Publicität zu übergeben, ohne es zuvor einer unbestochenen Selbst-Prüfung, und der sorgfältigsten Feile unterworfen zu haben — wie es eigentlich von Rechtswegen jeder, dem Halbheit ein Gräuel, und seine Ehre das Allerheiligste ist, meinen und halten sollte, — lässt er seine Geistesprodukte zwar keineswegs wie Pilze aus der Erde hervorschiessen; dafür ist aber auch die Frucht saftreich und vollkommen gereift; die Ähre üppig voll, weder wurmstichig, noch mit Unkraut vermengt, und gewahrt ein gesundes, nährendes, wohlschmeckendes Gericht. —

So kann es denn nicht fehlen, dass blos die Erscheinung einer neuen Schöpfung schon Freude verbreitet durch die erprobte Gewissheit, die gesteigertsten Erwartungen und Hoffnungen befriedigt, wo nicht gar noch übertroffen zu finden, und diese werden auch hier in der That von keinem trügerischen Scheinbilde geäfft, indem beyde Werke eine wahre Bereicherung der Kunst sind, da sie selbst den strengsten Postulaten derselben genügen, und, wo die That so unzweydeutig vernehmlich

spricht, keines weitläufigen, encomiastischen Wortschwalls bedürfen. —

I.) Die **Sonate** für das **Pianoforte** und für die **Flöte** ist recht eigentlich concertirend; ein ehrenvolles Kampfspiel zweyer rüstiger Streiter um die Palme des Ruhmes, welche der unpartheyische Schiedrichter beyden, als wohlverdienten Sieges-Lohn, zu ertheilen, sich bewogen fühlt. — Alle vier Sätze, jeder in seiner Art, — das edle, aus rein gediegenem Stoffe gewebte **Allegro**, so wie der witzig tändelnde **Scherzo**, mit seinem uns freundlich anlächelnden Zwillingsbruder, — das so äusserst gesangreiche **Adagio**, und das schillernde, chamäleontisch farbenwechselnde **Rondo**, gleichen in ihrer Opulenz einem orientalischen Bazar, tragen zahllose Schönheiten zur Schau, geniale Charakterzüge, wie sie nicht gesucht, nur gefunden werden wollen. —

II.) Eben so gebührt auch den drey **Duetten** der oft so widerrechtlich gebrauchte Beyname: »gross,« dem Umfange und dem Inhalte nach. Man möchte sie fast **Étuden** nennen, indem sie, von einer Seite betrachtet, als glänzende Paradestücke erscheinen, und andern Theils auch zu nützlichen Studien dienen. —

Beyde Flöten sind gleich freygebig bedacht, ohne dass die eine oder die andere eines auszeichnenden Vorzugs sich rühmen dürfte. Die Motive sind glücklich erfunden; die Ausarbeitung so wie man's nur immer von geübter Hand gewohnt ist; die Zusammenstellung der Instrumente, die kluge Verwendung in ihren hohen, tiefen und Mittel-Lagen stets wohl berechnet und effectvoll; kurz: Alles, so wie es nun da ist, und vorgetragen, wie es seyn soll, kann besser und schöner kaum gedacht werden, und muss im gleichen Maso den Kenner wie den Laien zufrieden stellen. —

III.) Die gemeinschaftlichen Verfasser der **Duetten** für **Violine** und **Violoncell**, doppelt vereint durch die Bande des Blutes und der Kunst, geniessen als ausübende Meister einen grossen, weit verbreiteten Ruf. Welche Hauptstadt Europa's lebt sich nicht noch in

der Erinnerung an dem hohen Genusse, den ihr die unvergleichliche Virtuosität der Gebrüder *Bohrer* bereitete? Wer würde es wagen, diesem Dioscuren-Paar den ersten Rang auf den von ihnen mit solcher Vollendung behandelten Instrumenten abstreiten zu wollen? — Wie gross indessen immerhin ein jeder für sich auch dasteht, so muss man sie doch erst zusammen hören, — eine Seele, ein Hauch — innig verschmelzend die Zauberklänge — Hand in Hand durchschwebend des Tonreiche unermessliche Regionen — fest sich umschlingend gleichsam für eine Ewigkeit, wie die zarte Rebe schmiegsam sich aufrankt an des nachbarlichen Ulmbaums kräftiger Stütze!

Dass aber diese seltene, brüderlich harmonische Eintracht gerade eben in jenen Werken, welche sie für sich selbst ausarbeiten, und auf die eigene Meisterschaft berechnen, vorzugweise in das hellste Licht treten müsse, bedarf wohl keiner Bestätigung. Doch auch davon abgesehen, sind diese Duo's, als Producte der erudirtesten, practischen Erfahrung, des geläutertsten Geschmackes, so wie einer ungemein fruchtbaren Erfindungsgabe, aller Aufmerksamkeit, und der daraus entkeimenden Achtung und Bewunderung höchst würdig. Ja es würde schwer fallen, irgend einem derselben einen entschiedenen Vorzug einräumen zu wollen. — Weil jedoch selbst aber auch das Treffliche noch unterscheidende Abstufungen zulässt, so möchte Referent folgende Sätze — ohne den übrigen zu nahe zu treten — nämlich, die Allegro's des ersten, dritten, und sechsten, die Adagio's des zweyten und fünften Duett's, so wie die Final-Rondo's von Nr. 2, 4 und 6, seine erwählten Lieblinge nennen, zu welchen er sie gleich im Moment des ersten Begegnens erkiesen musste, und von denen er sich immerdar, neuerdings, unwiderstehlich, mit wahrhafter Sehnsucht, magnetisch angezogen fühlt. —

Seyfried.

Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel, vom ersten Elementarunterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung; von *J. N. Hummel.*

Wien bei Tobias Haslinger.

Was könnte wohl dem Weltbürger, gedenkt er künftiger Zeiten, eine grössere Beruhigung geben, als der Hinblick auf jene trefflichen Vereine, die sich mit der Kultur des Menschen befassen. Aus eignem Antriebe haben sie sich dem ruhigen Privatleben entzogen, um in das stürmische Leben der Publizität zu treten, ihre Meinungen öffentlich aufstellend, mit ihrem Namen sie besiegelnd. Sie haben es sich zur unablässigen Pflicht gemacht, sich wechselseitig selbst zu belehren; eine seltene Tugend, hervorgegangen aus dem Verbannen der Selbstsucht, der materiellen Speculationen, der Unkunde selbst und des Neides. Im reinsten Gewande erscheint, unter der Egide solch ehrwürdiger Männer, die Kritik, und Alle, die ihrer bedürfen, erwarten ruhig den weisen Richterspruch derselben, überzeugt, dass er sie belehren, nicht vor den Augen der Welt herabsetzen werde.

Ernst ist dies Geschäft, und ernst muss es bleiben, es stelle sich ein Unkundiger, der Lehre willig horchend, es stelle sich ein Thor vor Gericht, der sich bereits über sie erhaben glaubt. Der Scherz und die feine Satyre fallen nur dem anheim, welcher dem mahnenden Worte ungeziemend entgegen redet, jedoch auf immer entfernt sind der beissende Witz, die kränkende Satyre.

Welchem Aufblühen, welchem Gedeihen der Wissenschaften, der Künste, der Gewerbe u. s. w. sieht hier nicht der Weltbürger entgegen, und welche Wonne fühlt nicht sein Herz bei der immer mehr verschwindenden Rohheit des Menschen! Der gefeierte Name des Vaters geht auf den Sohn über, auf den Enkel, auf die spätesten Nachkommen. Mit der Cultur des Geistes eilt die Cultur des Herzens an ihr schönes Geschäft. Beide

vereint führen zum bürgerlichen Wohlstande, zur Hochachtung. Wie könnte ein Leben schöner sein, denn ein solches! welch anderes Mittel, als irdische Glückseligkeit, uns auf ebener Bahn hin geleiten zu dem grossen Zwecke unseres Daseins!! —

Ist es kein Trug, dass besonders die Künste des Menschen Herz veredeln, so darf sich die Tonkunst dieser Himmelsgabe besonders rühmen. Gleich der Ehre und Grösse des Schöpfers, gebt auch sie, sein Geschöpf, um mit den Psalmisten zu reden, hinaus in alle Welten, und da ist keine Sprache noch Rede, wo man nicht ihre Stimme hörte. Sie ist eine grosse, den Menschen mächtig ergreifende Kunst. Und so möge denn auch ihrer gedacht werden, wie man eines Heiligthums gedenkt, ihr Name geehrt sein, wie der Name eines Heiligen, und denen, von ihr selbst zu Dienern ihres Altars Gewählten, die höchste Achtung gezollt werden! —

Einer dieser Würdigen, Herr Kapellmeister Hummel zu Weimar, hat uns, nach vielen meisterhaften Arbeiten von seiner Hand, neuerdings mit einer Klavierschule beschenkt, der Frucht vieljähriger Bemerkungen.

Sein Vornehmen war, dem Anfänger, wiederholt, die musikalische Semeiographie, die Fingersetzung beim Clavierspiel, den Vortrag auf diesem Instrumente zu lehren. Sein Werk ist demnach lediglich dem Unterrichte gewidmet. —

Fragen wir nun nach der bessern Lehrart, so wird uns allerdings hauptsächlich die deutlichste genannt. Die deutlichste möchte jedoch die kürzere sein, da nur sie unsere, vorzüglich des Anfängers, Aufmerksamkeit zu fesseln vermag.

Referent, die Ursache nicht kennend, weshalb unser verehrter Vf. gerade dies, das vorzüglichste Mittel, die

Aufmerksamkeit zu erregen und zu steigern, bei Seite gesetzt, muss es bedauern, dass diesem Magazine so vieler schätzenswerther Dinge, eben seiner Gedehntheit wegen, nicht leicht beizukommen ist, und der Nutzen, welchen der Vf. beabsichtigt, deshalb nicht vollkommen erreicht werden kann: es ist dies Werk eine Goldstange im Kabinet der Seltenheiten. Hätte es dem Vf. gefallen wollen, auf die Meisterwerke, die wir bereits in der Art besitzen, hinzudeuten, daneben, was so leicht war, die Regeln vom Fingersatz abzukürzen, uns nur das zu geben, was ihm durch das „*docendo discimus*" zu Theil geworden, es würde seine Arbeit einen hohen, und höhern Werth gewonnen haben.

Aber noch eines andern Unbildes wegen haben wir mit ihm zu rechten, ich meine den, aus dem weiten Umfange seines Werkes entstandenen, für Tausende nicht zu erschwingenden Preis.

Wir armen Klavierlehrer, die wir, an die Heimath gebannt, nur unserer Stadt, unserm Dorfchen leben, jedoch, so viel an uns ist, weiter kommen möchten in unserer Kunst, müssen es bedauern, dass wir, des, seinem berühmten Namen nach uns nicht unbekannten Vfs., neuestes Produkt, nicht zur Grundlage neuerer Erkenntnis benutzen können. Selbst Ref. muss gestehen, dass er dasselbe nur durch die Güte eines Freundes, und zwar nach langem Aufsuchen, in die Hände bekommen hat.

Leider! stehen nun da zwei mächtige Hindernisse der Verbreitung des gedachten Werkes im Wege: die zu weite Ausdehnung, und der hohe Preis desselben.

Wer hier einwendeu wollte, dass in Frankreich fast alle dergleichen Werke, im Betreff des Voluminosen, und der Kosten, mit des Vfs. Werke auf einer Linie ständen, der würde auf die Ansicht ihres Nachdruckes in Deutschland zu verweisen sein, welcher kaum ihren Geist

(um mit Reichhardt zu reden, der den Geist seines musikalischen Kunstmagazins in einige Bogen zu fassen verstand) darstellte, um — dem enormen Preise der Originale zu entgehen.

Und doch will uns nichts von dem Nutzen, den all' diese Schulen in Frankreich gestiftet, zu Ohren kommen, so gut gemeint es immer damit sein mag.

Auf das Herz legte Mozart dem jungen Manne die Hand, der ihn um ein Lehrbuch der Musik bat: »Hier,« sagte der Meister, »hier liegt das verlangte Buch, hier »fragen sie an, ob ihnen der Himmel Talent zur Musik »gegeben; die Lehre zu den Formen ergiebt sich dann »von selbst.«

Und so naheten wir uns denn dem Zwecke unserer Lehrmethoden, der kein anderer ist, noch sein kann, als: seinen Zögling auf die rechte Bahn zu führen, und ihn dann seinem Genius zu überlassen. Es ist thöricht, von einem Originale zu sagen, dass es nach diesem oder jenem Meister verfasst sey: ein Widerspruch des Wortes selbst. Grosse Künstler waren ihre eigenen Schüler euch.

Pflicht wäre es demnach dem Führer, Alles aufzubieten, dem, ihm zur Sorgfalt übergebenen Wanderer die Bahn so zu ebnen, dass er mit Lust darauf wandeln, und nicht unnöthige Kraft, und sonstiger Aufwand im Geleite, seine Wallfahrt störe, oder sie gar verhindere. —

Was den innern Gehalt des vorliegenden Werks betrifft, so bürgt der Name des Vfs. schon für die möglichst meisterhafte Vollendung desselben. Dennoch möge Herr H. mir erlauben, rücksichtlich nöthiger Simplification einiger Punkte, meine Meinung zu sagen.

Zwar liegt es vor Augen, dass dies Mittel gegen des Weitschweifige, nur zu oft seine Grenzen überschreitet, wodurch dem Spötter vorgearbeitet wird.

Im ersten Theile (Cap. 2, §. 1) heisst es nehmlich: »Der Punkt, so wie die Bindung verlängern den Werth der Note.« Mir dünkt aber, dies sei für den Schüler nicht deutlich genug; denn fragt er nach der Dauer dieser Verlängerung, so kann man ihm positiv nur die vom Punkte geben, aber negativ ist und bleibt die von der Bindung, da sie willkürlich ist. Besser, vielmehr fasslicher wäre es demnach, zu sagen: Der Punkt verlängert die Note um eine bestimmte Dauer, die Bindung verhindert den Anschlag der folgenden Note u. s. w. —

Auf der 57sten Seite (§. 7 — 12) werden die Tonleitern erklärt und die Verbezeichnungen der Tonarten. Die Art, wie dies geschieht, möchte wohl im Betreff der Scala mehr zum Unterricht im System der Harmonie geeignet sein, als zu einer Elementarlehre des Klavierspiels. Freilich wäre es zu wünschen, dass beide stets Hand in Hand gingen, indessen wird dies solange ein *pium desiderium* bleiben, als unsere Jugend das ihr eigene System von »Ganz und Halb,« welches nicht zu dem Ohr, vielmehr zu dem Auge Eingang findet, und das in des Kindes geringem Fassungsvermögen seinen Sitz hat, nicht gegen den Begriff von ganzen und halben Tönen umtauscht.

Angehend die Lehre der Vorbezeichnungen, so wäre auch bei dieser, wiewohl sie bereits durch ihr Alter ehrwürdig geworden, eine neue Einkleidung zu wünschen gewesen.

Um dem Verf. zu zeigen, wie gern auch **ich** mich **seiner** Kritik aussetze, lege ich meine Darstellung der Tonleitern, verknüpft mit meiner Art, die Vorbezeichnung der Tonarten zu lehren, vor seinem Richterstuhle hier nieder. (Siehe Beilage.)

G. C. Grosheim's
neue
Darstellungsart der Tonleitern.

a) Der Tonart *dur.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ges as b ces des es f ges as b c des es f g as b c d es f g a b c d e f.

C d e f g a h c d e fis g a h cis d e fis gis a h cis dis e fis gis ais h cis dis eis fis gis ais his cis

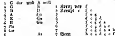
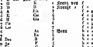
b) Der Tonart *moll* (abwärts) *.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

as ges fes es des ces b as ges f es des c b as g f es d c b a g f e d

A g f e d c h a g fis e d cis h a gis fis e dis cis h ais gis

Hieraus ergibt sich, daß jede Tonart dur mit der moll Tonart ihrer kleinen Unterterz, und, umgekehrt, jede Tonart moll, mit der dur Tonart ihrer kleinen Oberterz, einerley Vorbezeichnung habe.

	dur	und	moll			
1	C		A			
2	G		E	1	Kreuz vor	f
3	D		H	2	Kreuze	f c
4	A		Fis	3		f c g
5	E		Cis	4		f c g d
6	H		Gis	5		f c g d a
7	Fis			6		f c g d a e
8	Cis			7		f c g d a e h
6			As	7	Been	h e a d g c f
7			Es	6		h e a d g c
8	Des		B	5		h e a d g
9	As		F	4		h e a d
10	Es		C	3		h e a
11	B		G	2		h e
12	F		D	1	Bee	h



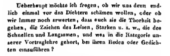
* Diese Darstellungsart ließ sich, bey den Tonleitern der Moll-Tonart, im Aufsteigen, der gr. 6 und 7 wegen, nicht anwenden. Dem kann aber dadurch abgeholfen werden, daß man die absteigende Tonleiter, auch bey der aufsteigenden zum Grunde legt, und jene Intervalle auf der nächsten höhern Stufe nimmt.

Seite 63 (§. 2.) sagt der Vf. »Um den Schüler gleich vom Anfange im Zeitmae (Tempo) zu befestigen, ist es gut, wenn der Lehrer l a u t mitzählt und ihn später selbst an das Zählen gewöhnt.« Hat der Schüler die verschiedene Geltung der Noten wohl inne, so ist ihm das Zählen keine Last; namentlich dann nicht, wenn jede Notengeltung, ehe sie mit andern combinirt wird, für sich allein in Betrachtung gezogen worden. Das laute Zählen jedoch des Lehrers befestigt im Schüler den Instinkt des Selbstdenkens nicht allein, sondern geht auch zu leicht auf ihn selbst über. Hat es sich aber durch öftere Wiederholung erst bei ihm eonstatirt, denn wird es schwer, ihn davon zu entwöhnen; während der Vortrag bei solcher Angewohnheit verliert, und der Zuhörer belästigt wird. Leicht bemerkt man den Tact, und so lange es nöthig ist, selbst die Tactglieder, durch ein leises Klopfen des vordern Theils des Fusses, während der Absatz fest steht.

Die Einleitung des 2ten Theils der K. S. betreffend, die vom Fingersetz handelt, möcht' ich wohl den Vf. an Bürgers »Vergnügtes Leben« erinnern, wo er sagt: »der Geist muss denken. Ohne Denken gleicht der Mensch dem — — u. s. w.« Ich habe bereits erwähnt, dass dem Menschen eine zu lang gedehnte Zergliederung zur Last wird; auch sagt Voltaire sehr richtig: *un seul moment d'ennui détruit toutes le beautés d'une pièce,*« füge aber hier noch hinzu, dass ich, sei es Begünstigung des Schicksals auch, oder indem ich die Denkkraft derer in Anspruch nehm, welchen es Ernst war um die gute Sache, ausserst Wenige gefunden habe, die den richtigen Fingersatz nicht selbst aufzufinden vermochten. Bedarf es doch selbst zum Schwierigeten derselben weniger Winke nur.

Im 3ten Theil beschäftigt sich der Verf. lediglich mit dem Vortrag. Da der richtige Vortrag indessen nichts

anderes ist, als eine Ergiessung der Seele, analog dem Gedanken, den sie so eben aufgefasst; so ergibt sich's leicht, dass die Lehre des Vortrags gleich ist der Lehre der Declamation, und beide nur über die Form bestimmen können. Rücksichtlich des Ausdrucks sind und bleiben beide Negativen. Der Meister bedarf ihrer nicht, und wer ihrer bedarf, wird kein Meister. Von diesem Grundsatze ist auch der Verf. meist ausgegangen. Wenn er aber (pag. 440, §. 5) dennoch, in der Conclusion seines Werkes, vom Metronom sagt: »Der Schüler stelle den Metronom neben sich, höre genau auf seinen Gang, richte zuweilen das Auge auf dessen Bewegung, und trachte seinen Schlägen ganz genau im Takt zu folgen;« so muss ich ihn im Namen Apolls und der neun Musen zweifach bitten, die Hand aufs Herz zu legen.



Ueberhaupt möchte ich fragen, ob wir uns denn endlich einmal vor den Dichtern schämen wollen, oder ob wir immer noch erwarten, dass auch sie die Thorheit begehen, die Zeichen des Leisen, Starken u. s. w., die des Schnellen und Langsamen, und was in die Kategorie unserer Vortragslehre gehört, bei ihren Reden oder Gedichten einzuführen?

Soviel über des Herrn Kapellmeisters Hummel Clavierschule, von einem seiner Kunstfreunde, Bekannten und Verehrer.

Cassel den 8. May 1829. Dr. Grasheim.

E r r a t u m.

Vorstehend Seite 233, Zeile 13 von unten, statt Bemerkungen lies Erfahrungen.
S. 235, Z. 14 v. u., statt wandeln l. wandele.
S. 236, Z. 15. v. u., sind die Worte ihr eigene zu streichen.

Neue Compositionen

von

F. Ries.

I.) Gruss an den Rhein, Salut au Rhin, huitième Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre, dédié à *Gfr. Weber* etc. Op. 151.

Bonn chez Simrock.

II.) Rondeau brillant pour le Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre, dédié à la Reine des Pays-Bas. Op. 144.

Paris et Mayence, Schott.

III.) Allegro eroico avec une Introduction pour le Pianof. Op. 103.

Bonn, Simrock.

IV.) Variations pour le Pianof. Op. 96. Nr. 1. Marche de l'Opéra Tancredi de Rossini. — Nr. 2. Grindoff et Claudine, air favorit de l'opéra de H. R. Bishop: Le meunier et ses gens. — Nr. 3. Air militaire.

Bonn, Simrock.

V.) Trois Quatuors p. Flûte, Violon, Alto et Violoncelle, dédiés à M. *Ch. Aders*. Op. 145. Nr. 1, 2, 3.

Bonn, Simrock.

Die Kunst hat ein Vaterland, und ist insofern durch Einflüsse der Zeit und des Ortes bedingt. Nur diejenigen konnen dies läugnen, welchen der farblose Aether reicher scheint an Lebensluft, als die schöne grüne Erde, mit ihrer Lust und ihrem Schmerz. So steht nun auch die Musik mit der Gesammtrichtung ihrer Zeit in unauflöslicher Wechselwirkung. Wer dies den Alten nicht glauben will, wenn sie behaupten, die Tonart des in die Knechtschaft gesunkenen, verweichlichten Griechenlands sei eine ganz andere, als die der Tage von Marathon

und Salamis, der richte auf die letzten Jahrzehende seinen Blick. Oder liegt nicht in der Deutschen Musik des genannten Zeitraums, Andeutung und Bild so mancher geistigen Erscheinung, welche ihn bewegte? — Nicht minder tönt Vaterland und erste Einwirkung auch in den Werken selbst der grössten Geister mit, und die Freiheit der Gestaltung, welche ihnen zur Palme verhalf, hebt jene Naturthat nicht auf. Händel wird ewig zu den nordischen Genien gezählt werden, wenn Haydn's Anmuth und Mozarts Romantik wesentlich dem Süden eignen.

Wer möchte es einen Vorwurf nennen, wenn in F. Ries Hervorbringungen ebenfalls ein bestimmter Zeit- und Ortscharakter erscheint? Seine heitere Schöpfungskraft verweilt mit Vorliebe bei dem fröhlichen Wechsel des Lebens und dessen Reichthum an Gestalten. Für alle Zustände eines bewegten Lebens besitzt er Töne, und ihr Grundaccord ist eine milde Gesinnung, die kindlich unbefangen den kurzen Traum des Daseyns in Lust und Weh durchscherzt. Auf den Spitzen steiler Klippen, am Rande unermesslicher Abgründe, in der schreckenvollen Mitternacht verweilt seine Muse nicht gern, obgleich auch sie die Lust der Thränen kennt und tausend irre Seufzer in die Lüfte haucht. Eine Fülle der schönsten Melodien begegnet uns, wie in Armida's Gärten, bei jedem Schritt, und nicht selten scheint dem Wechsel der Figuren und Gänge etwas von der Einheit und Glätte des Ganzen aufgeopfert. Es ist eine reizende Täuschung, welche unmerklich den betrachtenden Geist zu den Pfeden des hingegebenen Genusses lockt, und des Sinnens trüber Schwermuth in den Wellen jeder Lebenswonne ertränkt.

So, oder auf ähnliche Art, möchte der Kunstcharakter der Werke von Ries zu bestimmen seyn, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir in diesen Umrissen die Eigenthümlichkeit eines, zwischen Nord und Süd glücklich im Gleichgewicht beruhenden Theiles unsers Vaterlandes, mit Einem Worte die Rheinländische Art und Weise, wiederfinden.

So würde das Urtheil ausfallen, wären auch die Neigung und die Verehrung unbekannt, welche **Ferdinand Ries** in jenem schönen Lande, seiner Heimath, geniesst. Gilt nun hier der Ausspruch des alten Weisen: »Das Gleiche wird nur vom Gleichen verstanden,« in vollem Mase, so ist die Anerkennung unsers Meisters nicht nur in den übrigen deutschen Landen, sondern auch in der Fremde dagegen ein Zeugnis, wie das Vortreffliche durch eigne Kraft sich Bahn bricht und über Raum und Zeit hinausdringt. Eine Wahrheit, die jedem Strebenden, vor allen dem Künstler, immerdar zu Trost und Ermunterung vorleuchten muss.

Ries's ausserordentliche Fruchtbarkeit, welche in der jüngsten Zeit beinahe verdoppelt scheint, wenn man Umfang und Bedeutung seiner letzen Werke, der »**Räuberbraut**« und des Oratoriums »**Sieg des Glaubens**« erwägt, kann schon an und für sich Bewunderung erregen. Aber zum Glück hat er jedem Erzeugnis seiner Muse noch irgend einen Vorzug mitzugeben gewusst, so sehr verschieden auch natürlich der Werth aller bleibt.

An einem Meister, der so viel Neues in der Behandlung seines Instrumentes, des Pianoforte, zum erstenmal gefunden und gezeigt, dem man in der Technik des Spieles kühn eine der ersten*) Stellen anweisen darf, braucht man das tiefe Verständnis dieses Instrumentes, die kunstreiche Rücksicht, welche er auf dessen Vorzüge und Schwächen überall nimmt, nicht erst zu rühmen. Eigenthümlich sind und bleiben ihm die leichte Verbindung der geschmackvollsten, mannichfaltigsten Melodie mit tiefdurchdachter Harmonie in einer Fülle von Figuren und Wendungen, welche, alles Wechsels ungeachtet, niemal das Mas überschreiten. In dieser Hinsicht wird man kein einziges Werk von **Ries** ohne Ausbeute durchgehen.

Aber wie Fruchtbarkeit mit Genialität oft in umgekehrtem Verhältnis begriffen, und eine gewisse Anzahl künst-

*) Nur? — *Rd.*

lerischer Motive noch lange nicht zu einem Kunstwerke hinreichend ist, — (ein in der Geschichte der Kunst nur zu häufiger Irrthum, die Verwechselung des Reichthums der Form und der Idee,) — so lässt sich auch in manchem seiner spätern Werke eine Hinneigung zu dem angedeuteten Uebergewicht der Form nicht wegläugnen. Gefällig und verständlich bleiben alle, aber nur wenige bringen uns Neues und Grosses. Wie die Erinnerung schöner Jugendtage noch in der Folgezeit Früchte trägt, jedoch ohne die Gluth des ersten Genusses, so tragen uns auch solche Leistungen zwar nicht übel zu, aber dennoch behält der Genius allein und ewig Recht.

Je mehr sich diese Bemerkung an den genannten Werken im Allgemeinen bestätigen möchte, desto angenehmer erscheint uns die Pflicht, einige neuere Hervorbringungen des Meisters anzuzeigen, welchee mit Recht ausgezeichnetes Lob gebührt.

Wir beginnen mit dem umfangreichsten dieser Werke eben deshalb, weil es die oben ausgesprochenen Eigenschaften vorzugweise bewährt.

I.) Das Concert „Gruss an den Rhein" gehört ohne Frage zu den werthvollsten Erscheinungen der jüngsten Zeit. In ihm sind Reichthum und Anmuth des Inhalts mit der schönsten, wirksamsten Ausführung durchgängig verpaart. Heiter, wie Freundessangen, schauen uns diese klaren Melodien an, und tausendfältiges Gefühlleben gaukelt dazwischen, im reichen Blätterschmuck der zierlichsten Figuren. Ueberall behauptet das Forteplano den Vorrang, und doch ist der Orchesterbegleitung grosse Liebe und Sorgfalt zugewendet. Stets edel und gesangreich, schliesst sie, wie ein goldener Rahmen, das reizendste Gemälde ein; jedes Instrument ist mit reifem Kunstverstand an seine Stelle gebracht; keines drängt sich zum Nachtheile der übrigen vor. Nichts Ueberladenes und Schwülstiges stört den Genuss. Blüthen und Früchte nicken uns traulich entgegen aus Orangenhainen, welche Springquellen und Nachtigallen selig beleben.

Zuerst empfängt uns *Allegro con moto*, *As*-dur, 3/4, eine zärtliche, fast schwermüthige Melodie, vom ganzen Orchester angestimmt. Es ist wie ein Ruf der Sehnsucht nach dem schönen Strom, von den Blasinstrumenten brünstig ausgeathmet. Rasch und wirksam fällt das Pianoforte in den Gesang der Clarinetten und Flöten, verliert sich aber bald in dieselben weichmüthigen Klänge, welche darauf zu den schönsten Figuren ausgebildet werden. Aber kraftvoll tritt das Orchester dazwischen. Pauken und Trompeten gesellen sich zur Schaar der Instrumente; sie scheinen zu regem Thun aufzufordern. Das Pianoforte entgegnet milde, den ersten Gesang in moll umwandelnd, der bald unruhiger in wildern, chromatischen Fortschreitungen verschwindet. Ein zierlich klagendes Thema in *a*-moll schwebt vorüber, wie andere Veränderungen des ersten und zweiten Satzes; dann erhebt das Pianoforte eine höchst kräftige Melodie in *H*-dur, die wie mit einem Freudenrausche das Ohr ergreift, bis S. 12 die Tonart *As*-dur wiederkehrt, bald in moll hinabsinkend, bald wieder in glänzenden Wendungen voll Lust und Schmerz einhereilend, bis gegen den Schluss alles Verlangen des Busens in einem spielenden Ergötzen sich lös't, das in tausend muthwillig hüpfenden Wellen des Hörers Haupt umspielt.

Daran schliesst sich ein kurzes *Larghetto con moto*, *F*-dur, 2/4. In ihm webt durchaus ein süsser, schmerzlicher Hauch der Sehnsucht und Erinnerung, durch ein heftiges Drängen fast unerwartet einigemal unterbrochen. Blasinstrumente, besonders die Hörner, sind schön angewandt.

Lebenvoll und frisch, wie der ewig jugendliche Rhein, ist der Beginn des dritten Stückes, *Rondo*, *Allegro molto*, *As*-dur, 2/4. Nach einem hüpfenden *Tutti* und concertirenden Gängen des Pianoforte folgt S. 25 das heitere Thema des Stückes. Mit bewunderungswürdiger Gewandtheit und Ideenfülle wird demnächst diese Melodie verändert und in vielfältigen Verschlingungen, an welchen natürlich das Orchester stets thätigen Antheil nimmt,

der Seele wieder vorgeführt. Die gemüthliche Heiterkeit, die Farbengluth und Fülle der Ausführung scheinen diesem Rondo vor den beiden erstern Theilen noch den Vorzug zu geben. Hier ist Gruss und Willkomm am schönen Rhein, hier das erste Wort der Liebe im Frühling, das Lied der Freude auf seinen Rebenhügeln, wenn Lyäus sie mit Segen krönt, hier Scherz und anmuthige Erinnerung, wenn nach vielen Jahren sich Freunde neu vereint die Hände reichen. Scherz und Laune, wie fröhliche Kinder, eilen hin über des Lebens schimmernde Fläche, gleich zierlichen Gondeln über des Stromes Tiefen, indess die Stürme des Abgrunds schlummern, und Sonnenlichter die Gipfel der Felsen und Wälder vergolden. — So tritt uns entgegen dies schöne Gedicht der Heiterkeit und des Frohmuths. —

II.) Nicht unwürdig gesellt sich dazu das *Rondeau brillant.* Zwar an Reichthum des Inhalts darf es sich jenem nicht vergleichen, weil dieser nicht in seinem Zwecke lag. Aber was man von ihm erwarten kann, eine Menge schöner Instrumentaleffekte, bietet es dar. Nach einer *Introduction, Larghetto,* C-dur, 2/4, ziemlich ernster, doch nicht trüber Art, erst *Tutti,* dann Pianoforte, hebt S. 4 das *Rondo Allegro,* C-dur, 2/4, an. Es ist ein behagliches Leben in dem Thema, welches in der Folge in mehreren Veränderungen und Wendungen noch in andern Tonarten, von dem Orchester stets voll und passend begleitet, durchgeführt wird. Der durchaus heitere Charakter und erfrischende Ausdruck des Ganzen, so wie mehrere ungemein ansprechende Veränderungen, wie die S. 8 in *Es*-dur, die in *Ges*-dur, u. a., endlich die kraftvollen Octaven- und Terzengänge, sichern dem Werke allgemeinen Beifall. Was die Mode verlangt, Glanz und Pracht der Figuren, ist hier nicht vergessen, aber ohne die Ausartung, welche sich damit heutzutage, aller wahren Kunst zum Verderben, so häufig verbindet. Es ist Virtuosenmusik, die indess auch auf ein höheres Lob Anspruch behält.

III.) *Allegro eroico* (denn so, nicht *eroica,* muss es

doch heissen,) berührt dagegen eine andere Saite des Busens. Im grossen Styl der Beethoven'schen Glanzperiode beginnt die Einleitung, c-moll, 4/4, *Adagio*, feierliche, nicht angstvolle Empfindungen anregend, ähnlich dem unübertrefflichen Werke Mozart's, der c-moll-Fantasie. Allmälig wird das Thema (*Es*-dur) vorbereitet, verschiedenartig und fast an Beethoven erinnernd (S. 5) nach *Ges*-dur modulirt, bis zum *Allegro con fuoco*, 4/4, c-moll, das der Gestalt von Mozart's c-moll-Sonate sich anfangs zu nähern scheint, bald aber *pp.* und *cresc.* *Es*-dur den zartesten Gesang anhebt. Nun folgen raschere Gänge, schneidend wie Lebensdrang, der Gesang kehrt wieder in einer Veränderung, bis im zweiten Theile die gesteigerte Empfindung bald in vielfält'gen Figuren, zum Theil mit fugirten Bässen, bald wieder in Wiederholungen des Motiv's in *As*, *G*-, *C*-dur sich Luft macht. Bei dem allen behauptet das Ganze denselben Charakter, den einer grossartig erneten Erhebung. Es ist kein Concertstück, aber eine schöne Rhapsodie, die ihren Spieler verlangt.

IV.) Recht viel Gutes ist von den Variationen zu sagen, welche sich besonders den Freunden der nicht allzuschweren Beethoven'schen und C. M. v. Weber'schen Variationen, so wie der frühern Ries'schen, durch eine gewisse Familienähnlichkeit empfehlen. N. 1. Marsch aus Tankred, D dur, 4/4, ein leichtes, frohes Thema, das in mehrern Weisen, in Sechszehnteln, Triolen, mit veränderter Basslage etc. endlich auch als freie Fantasie, auf übliche Weise verändert erscheint. Besonders Nr. 3. und 6 u. 7 sind allerliebst. Auch im Kleinen zeigt sich der Meister. Nr. 2. Thema von Bishop, C-dur, 2/4, *Andante con moto*, ist naiv und neckend, und so athmen auch die Variationen Grazie und Laune. Besonders Nr. 3. ist reich an Witz und Schalkheit, Nr. 4. mehr brillant, Nr. 5. c-moll, nicht ohne grössere Aufflüge, Nr. 9 und 10 stellen den Gegensatz von Verdruss und Neckerei anmuthig und fantasiereich dar. Wir ziehen diese Variationen an Abwechslung und Anmuth noch den erstgedachten vor.

Nr. 3. Das Kriegslied, *D*-dur, 2/4, *Allegro moderato*, hat einen kühnen marschartigen Ausdruck, welchem auch die Variationen, wie billig, treu bleiben. In Nr. 4 offenbart sich ein klagendes Gefühl, welches durch Nr. 5 angenehm gemildert, dann durch Nr. 6, *Siciliano*, 6/8, *d*-moll *pp*. wieder aufgenommen, und in der reich figurirten Schlussvariation in *D*-dur zu einer schönen Befriedigung geführt wird.

V. Nicht minder angenehm sprechen die drei Quatuors für Flöte und Bogeninstrumente an, durch gefällige Melodien und eine nicht eigentlich concertmässige, doch aber dankbare Instrumentirung. Es sind gesellschaftliche Unterhaltungen der wünschenswürdigsten Art. Nr. 1. *C*-dur, 4/4, *Allegro con brio*, ein heiterer Gedanke, zierlich durchgeführt. Daran schliessen sich, *Larghetto cantabile*, *G*-dur, 3/4, *Scherzo*, *Allo vivace*, *C*-dur, 3/4, und *Finale*, *Allegro à l'espagnola*, 2/4, alle drei gar anmuthig. — Einen etwas trübern Charakter hat das zweite Quartett. *Allegro moderato*, *e*-moll und *E*-dur, 6/8, die weiche Klage eines ruhelosen Gemüthes. Schmeichelnd tritt *Andante*, *A*-dur, 2/4, dazwischen, und besonders hier, wie in sämmtlichen Stücken, ist die Flöte sehr wohl bedacht. *Minuetto*, *molto moderato*, 3/4, *e*-moll, das *Trio* *E*-dur und *Rondo*, *Allegro moderato*, *e*-moll, schliessen in der Stimmung des ersten Theiles. Zu der Enstehung von Nr. 3, *Allegro*, *A*-dur, 4/4, scheint eines der schönsten Mozart'schen Quartette veranlasst zu haben, an welches das übrigens wunderhübsche Stück sehr vernehmlich mahnt. Gegen diesen warmen Anhauch fällt *Scherzo*, *vivace*, *a*-moll, sammt *Trio* etwas ab, und *Adagio*, *F*-dur, 2/4, steht fast zu abgerissen da, so zierlich es sich auch der Gedanke ist. Ein fröhliches *Allegro*, *A*-dur, 2/4, vereinigt indess glücklich diese streitenden Elemente.

Flötenspieler von Talent und mässiger Fertigkeit werden bei diesen Werken ihre Rechnung finden; doch sind die begleitenden Instrumente keineswegs in Schatten gestellt, sondern allen widerfährt ihr Recht. —

Dks.

Das diesjährige Schweizerische Musikfest *) 1829.

Im verwichenen Monat August feierte die Schweizerische Musikgesellschaft in der Museubefreundeten Stadt Zürich ihre siebenzehnte Versammlung, welche man mit Recht einen Triumph deutscher Tonkunst auf helvetischem Boden nennen kann. Die ihr geweihten drei Tage waren fast die schönsten des sonst in unstetem Wetter verflossenen Sommers und trugen daher nicht wenig zur Verherrlichung des schönen Festes bei.

Am Abend des 10ten August versammelten sich die aus allen Gegenden der Schweiz sehr zahlreich angekommenen Gäste auf der Terrasse, vor dem Casino, um einander zu bewillkommen. Ein unter den Säulenvorhof des Cassinos aufgestellter, aus lauter Zürichern bestehender Männerchor begrüsste die Ankömmlinge.

Diese rührenden Accente biederer Freundschaft drangen mit Allgewalt in die Herzen der aufmerksam hörenden Gäste, und fröhliches Händeklatschen erwiederte den ersten Gruss der gast-

---

*) Die Schweizerische Musikgesellschaft datirt ihren Ursprung von 1808, wo sich auf einer, von der in Luzern bestehenden und noch blühenden Musikgesellschaft, an alle Musik-Liebhaber in der Schweiz ergangenen Ruf, ungefähr ein fünfzig Freunde der Tonkunst in der altberühmten Stadt Luzern versammelten, und ihren daselbst gestifteten Bund sogleich mit einem Concerte feierten. Die Schweizerische Musikgesellschaft zählt gegenwärtig an Tausend Mitglieder. *Vf.*

freundschaftlichen Bewohner Zürichs. Nach einigen Stunden traulicher Unterhaltung trennten sich Freunde und Bekannte, um sich am folgenden Tage in der Fraumünsterkirche bey der Hauptprobe wieder zu finden.

Am 12ten früh um 9 Uhr war allgemeine Sizzung, welche vom Hrn. Präsidenten, Obrist Burkly aus Zürich, mit einer gehaltreichen Rede, über die Wichtigkeit der Schweizerischen Musikgesellschaft in Hinsicht auf Kunst und Vaterland, eröffnet wurde. Nachmittags um 3 Uhr begann das grosse Concert; es bestand aus folgenden Stücken:

1) Symphonie Nr. 7 in *A*-dur von van Beethoven. op. 92.
2) Die Befreiung von Jerusalem, grosses Oratorium von Stadler.

Ueber Ausführung und Wirkung beyder Werke war nur Eine Stimme. Das Orchester, gegen 250 Personen stark, war gut und, durch die vorhergegangene Probe, dermasen von der Kraft und dem Feuer, welche in der ganzen Symphonie obwalten, ergriffen, dass ihm der Genius unsers unsterblichen Beethoven gewiss seinen Beyfall zulächeln musste. Auch die zahlreichen Zuhörer schienen sich nicht minder angezogen zu fühlen, denn die strengste Aufmerksamkeit fasselte ihre ungewandten Blicke aus Orchester hin. Bey der allgemeinen, bis aufs höchste gereizten Empfänglichkeit, war der glücklichste Erfolg sowohl, als auch der vortheilhafte Eindruck der ebenfalls herrlichen und für uns noch ganz neuen Composition des Hrn. Abt Stadler, unfehlbar.

Die Herren Ringhier aus Lenzburg und Dr. Ziegler aus Winterthur sangen, nebst Fräulein Garwer aus Bern, die darin vorkommenden Solopartieen. Jede dieser Stimmen verdient eine lo-

bende Erwähnung. Mademoiselle Gerwer aber bezauberte uns ganz besonders durch ihren äusserst gemuthlichen, oft bis ins pathetische grenzenden Vortrag. Ihre Stimme ist rein, biegsam und von bedeutendem Umfange: fährt sie so fort, so dürfte sie bald an die Seite unserer berühmten, jetzt in Wien angestellten Mlle. Hardmeyer aus Zürich, gestellt werden können.

Die geschickte Leitung des Hrn. von Blumenthal, welcher an der Spitze des Orchesters stand und an den Hrn. Musikdirektoren Gaa aus Bern und Spaeth aus Morges kräftigen Beystand fand, trug nicht wenig zum herrlichen Gelingen dieses Concertes bey.

Noch muss der herrliche und imposante, aus mehr denn 300 Sängern bestehende Chor erwähnt werden, welcher in dem Oratorium mitwirkte und allgemeine Bewunderung erregte, sowohl wegen seines kräftigen nüancirten Gesanges, als auch der Präcision, mit welcher diese Gesangsmassen stets mit dem Orchester zusammentrafen.

Nach dem Concerte waren sämmtliche Mitglieder der Gesellschaft zu einer Spazierfahrt auf dem See eingeladen. Die bestimmten Fahrzeuge waren mit Laubkränzen geschmückt und reichlich mit Erfrischungen versehen. Ihre Abfahrt, unter Begleitung zweyer Militärmusiken, und umschwärmt von einer Menge von Kähnen mit jubelnden Menschen angefüllt, glich mehr dem Auslaufen einer Flotte, als einer Spazierfahrt. Der Abend war herrlich; nach einigen genussvollen Stunden auf dem schönen, vom Mondeslichte schimmernden Seespiegel, steuerte man wieder in den Hafen zurück, um sich alsbald im Casino bey dem statutengemässen obligatorischen Souper einzufinden.

Tags darauf, am 13ten August, fand in der Fraumünster-Kirche das sogenannte kleine Concert Statt. *)

---

*) Das Programm dazu war folgendes:

Erste Abtheilung.

1. Ouverture aus Oberon von C. M. v. Weber.
2. Bass-Arie, aus dem unterbrochenen Opferfeste von Winter, gesungen von Hrn. Rieghier aus Lenzburg.
3. Clavier-Concert von Ries, vorgetragen von Dlle. Marie Ernst von Winterthur.
4. Sopran-Arie aus La Pietre del paragone von Rossini, mit Chor, gesungen von Dlle. Naegeli von Zürich.
   Nr. 4 wurde nicht ausgeführt. Eine plötzliche Unpässlichkeit, so hiess es, hindere Fräulein Naegeli, Tochter unsers bekannten Componisten Naegeli, und dem Vernehmen nach eine ausgezeichnete Sängerin, uns mit ihrem Gesange zu ergötzen.
5. Variationen für Oboe von Maysedar, vorgetragen von Hrn. Sprüngli von Zürich.
6. Tenor-Arie aus Donna Caritea von Mercadante, mit Chor, gesungen von Hrn. Arter von Zürich.
7. Adagio und Polacca für Clarinett, von Pechatschek, vorgetragen von Hrn. Ott-Imhof von Zürich.
8. Sopran-Arie aus Il Pirato von Bellini, gesungen von Dlle. Emilie Gerwer von Bern.

Zweite Abtheilung.

9. Bass-Arie aus Adelma von Generali, gesungen von Hrn. Organist Rüttimann von Rorschach.
10. Adagio und Rondo für Flöte von A. E. Müller, vorgetragen von Hrn. Pfarrer Metzger von Wagenhausen.
11. Duett von Adam und Eva aus der Schöpfung von Haydn, gesungen von Mad. Bertschinger und Hrn. Rieghier aus Lenzburg.
12. Concert für Violin, in Form einer Gesangscene von Spohr, vorgetragen von Hrn. Nast von Winterthur.
13. Tenor-Arie aus Joseph et ses frères von Méhul, gesungen von Hrn. Dr. Ziegler aus Winterthur.
14. Adagio von H. Lubeck, Rondo von S. A. Schneider, für Waldhorn, vorgetragen von Hrn. C. R. Reinhard von Bern.
15. Sopran-Arie aus Semiramis von Rossini, gesungen von Dlle. Gerwer von Bern.

Am Abend war, der Gesellschaft zu Ehren, im Casino Ball und Illumination.

Zum Versammlungsort der Gesellschaft auf künftiges Jahr wurde Aarau erwählt.

Im September 1829.

B. Kaupert.

Aus diesem reichhaltigen Programm ist leicht zu ersehen, welche Mannichfaltigkeit der Solostücke und Abwechselung der Talente in diesem Concerte Statt fanden. Ref. wusste wahrlich nicht, welchen von ihnen er den Kranz zugestehen sollte, denn alle zeichneten sich aus, wurden bewundert und ernteten den ungetheiltesten Applaus.

Vf.

Karl Maria von Weber.

Borgt er? Mag es mit unter, an schönem Wucher, der Reiche.
Nur nicht ein Dürftiger: ihn macht es zum bettelnden Dieb.

F. Jung.

Paganini in Rom
im Jahr 1827,
und über italische Instrumentalisten.

Wir glauben durch die Mittheilung dieses Artikels, welcher, wegen allzugrossen Vorrathes an anderen Manuscripten, seit mehr als drittehalb Jahren noch unbenutzt bei uns liegen bleiben musste und welcher also jetzt in sofern verspätet erscheint, unsere Leser doch grade jetzt am mehrsten zu erfreuen, indem er grade jetzt, im Augenblicke wo in Teutschland die Aufmerksamkeit auf Paganini gerichtet ist, eben zur passendsten Zeit erscheint. Nur dass er uns nicht schon in dem Augenblicke wieder in die Hände gefallen ist, als wir den im 41. Hefte (vorstehend S. 76) enthaltenen Artikel über Paganini lieferten, um demselben unmittelbar an die Seite gestellt zu werden, bedauern wir; doch sind wir überzeugt, dass ein Gegenstand von so allgemeinem Interesse wie die Paganinische Spielmethode, jedenfalls mehrfältiger und mehrseitiger Beleuchtung werth ist, und daher auch jetzt der vorliegende Aufsatz eines geistreichen Beurtheilers unsern Lesern interessant erscheinen werde. *Audiatur et altera pars.*

die Red.

Wenn Etwas im Stande ist, die Lauigkeit auszusagen, welche die Römer für Instrumentalmusik, besonders für sogenannte Concerte, empfinden; so ist es die Theilnahmlosigkeit, mit welcher sie die drei Akademieen, welche Paganini in der letzten Woche vor der vorjährigen und diesjährigen Fasten gegeben hat, aufgenommen haben.

Rom ist die am meisten musikalische Stadt von ganz Italien, ja von ganz Europa, und Paganini der erste, ja der einzige Geiger von Namen, welchen Italien aufzuweisen hat. Wer hätte daher nicht glauben sollen, dass, wenigstens für diesmal, die Römer eine Ausnahme von der Regel machen und im Patriotismus, oder in der Neugierde, einen Stachel zu jenem Interesse finden würden, welches die Sache selbst ausser Stande ist ihnen einzuflössen? Ich, für meinen Theil, ging wenigstens im vorigen Jahre mit dieser Erwartung in's Concert.

Aber schon der Anblick des Saals zeigte, was Paganini von den Römern erwartete und was diese leisten würden. Es war ein Heuboden, zwar kein eigentlicher, aber doch so beschaffen, dass man eher den Thieren, welche Heu fressen, als rechtlichen Leuten, darin hätte Platz anweisen sollen. Freilich war es ein Saal in einem grossen Pallaste; denn Palläste giebt es hier auf jedem Tritte und Schritte, obgleich die Bewohner darin fehlen.

Das Orchester bestand aus einem halbdutzend Menschen, deren Toilette bewies, woher und mit welcher Eile man sie zusammengerafft hatte. Den Gesangtheil hatten einige Handwerker, Mitglieder des Chors im Theater Argentina, übernommen, welche Chöre aus Rossinischen Opern absangen, deren Solostellen jedesmal von zweien vorgetragen wurden, weil der eine dem andern einhelfen musste. Das Publicum entsprach dem Orchester: es waren kaum funfzig Personen vorhanden, und unter diesen sichtbarerweise nicht

zwanzig, welche den Legepreis (einen halben Scudo, etwas mehr als ein Gulden CM.) bezahlt hatten.

Die Paganinische S p i e l a r t (hier im musikalischen, und nicht im physischen, Sinne genommen) ist, obgleich meistens aus blosen Berichten, ausserhalb Italien bekannt genug. P. ist eine Silhouette (aber durchaus auch nicht mehr) des Französischen B o u c h e r. Gesehen haben sich beide freilich, so viel ich weis, im Leben nicht, aber geahnet, wie verschwisterte Seelen, und somit ist Paganini ein Sohn Boucher's geworden, ob er gleich dessen Vater sein könnte.

In Boucher's Tollheit ist Manier; diese fehlt in der Paganinischen. Sein Spiel auf der g - Saite verräth Fleiss, lässt aber, ich möchte sagen, d e n l e t z t e n R u c k zu wünschen übrig; desgleichen seine Octaven, welche er materiell besser macht als alle übrigen Geiger; doch fehlt auch hier die letzte Feile. Ja, er macht jetzt sogar O c t a v e n t r i l l e r; sie gerathen aber nicht immer. Mit einem Worte: Paganini ist nichts Ganzes, weder in der ernsten, noch in der barocken Manier. Er befriedigt von keiner Seite; denn auf keiner Seite ist Vollendung. E r i s t s e i n e i g n e r S c h ü l e r g e b l i e b e n.

An sich möchte die Kunst dadurch weder gewinnen, noch verlieren; aber zu Bemerkungen gibt Paganini's mangelhaftes Künstlerthum Veranlassung, welche für die Instrumentalstatistik der Italiäner von der höchsten Wichtigkeit sind.

Paganini ist unstreitig ein Mann von Talent, ja von Genie, und der einzige Geiger, welcher sich in den letzten Jahren in Italien ausgezeichnet hat. Nichts desto weniger zeigt die Stufe der Ausbildung, auf welcher dieser Künstler stehen geblieben, von angeborner Schwäche und Hinfälligkeit, von Unvermögen, nicht weiter zu können. Die musikalische Natur der Italiäner, durch den Gesang vollkommen befriedigt, gestattet keine Empfänglichkeit für die Instrumentalkunst.

Man wird mir vielleicht einwenden, dass nichts desto weniger nicht allein die Instrumentalmusik, sondern sogar die Instrumente selbst, in Italien erfunden worden, ja, dass sogar alle grossen Geiger, welche Europa in den verflossenen Jahrhunderten besessen hat und welche die Lehrmeister aller übrigen Nationen geworden, Italiäner gewesen sind.

Allerdings ist dies eine Erscheinung welche, auf den ersten Blick, in Verwunderung setzen kann: sie zeigt, dass, um mich so emphatisch auszudrücken, das ganze Universum der Tonkunst in der Brust der Italiäner vorhanden sei. Die Anlage zur Instrumentalmusik ist in Italien allerdings eben so unzweifelhaft vorhanden, als die zur Vocalmusik; aber die Bedingung, oder, besser gesagt, die Nothwendigkeit der Ausbildung derselben ist nicht vorhanden, aus dem Grunde, welchen ich eben angegeben habe.

Ferner ist es wahr, dass die grössten Geiger, welche die musikalische Welt, bis zum Ende des

vorigen Jahrhunderts, besessen hat, Italiäner gewesen sind. Dieser Umstand bietet zugleich eine andere Bemerkung von nicht minderer Wichtigkeit dar.

Lulli, Nardini, Boccherini waren Toscaner, also aus einem Lande, wo stets Verstand und Witz vorherrschend gewesen sind, Gesang und Tonsatz dagegen sich untergeordnet gezeigt haben; Tartini, Corelli, Viotti, ja selbst Paganini, sind sämmtlich in Oberitalien gehoren; hierhin hat der musikalische Genius Oberitaliens, das heisst Roms und Neapels, nur durch den Reflex gelangen können. Alle diese Geiger haben sich ausser Italien, meistens in Deutschland und Frankreich, gebildet. Und somit scheint es, als ob selbst da, wo sich in Italien das Talent für die Instrumentalmusik mächtig bis zum Ausbruche zeigt, eine fremde Einwirkung vonnöthen sei, um dessen völlige Geburt zu Stande zu bringen.

Am merkwürdigsten aber ist, dass die genannten Künstler, welche sowol in der Composition, als in der Execution der Instrumentalmusik, Lehrmeister von ganz Europa geworden sind, in ihren eignen Landesleuten weder für jene, noch für diese, Enthusiasmus haben erregen können. Der Grund davon ist, wie schon gesagt, der, vollkommen in der Vocalmusik abgeschlossene, Genius der Italiäner, welcher in ihrem Gefühlvermögen keinen Raum für eine secundäre Fähigkeit derselben Kunst lässt.

Wie vortreffliche Genies, auch in der Composition, die genannten Meister gewesen, bedarf keines Beweises: ganz Europa hat ihnen Beifall ge-

zollt; Lulli ist sogar Schöpfer der Französischen Musik geworden. Boccherini allein, obgleich bekannter als die übrigen, scheint seinem ganzen Werthe nach weder gekannt, noch geschätzt zu werden. Nur wer seine Werke in ihrem wahren Geiste und zwar in der höchsten Vollendung, wie es vor sieben Jahren in den Baillotschen Soirées zu Paris geschehen ist, hat ausführen hören, vermag sich von der grossen Wahrheit zu überzeugen, dass Boccherini, wie sehr auch der deutsche Stolz sich dagegen auflehnen möchte diese Wahrheit einzugestehen, der Lehrmeister, ja (grade herausgesagt) der Schöpfer des Haydnschen Genies gewesen ist: ohne Boccherini wäre Haydn wahrscheinlich nicht entstanden. Hätten die Kenner der Haydnschen Werke, an denen es in Deutschland nicht fehlt, die Boccherinischen eben so vollkommen inne, sie würden zu ihrem Erstaunen gewahr werden, dass Haydn an unzähligen Stellen seinen Lehrmeister in Zuschnitt, Form und Inhalt nicht allein nachgeahmt, sondern beinahe ausgeschrieben hat. Die physisch-musikalische Verwandtschaft Beider, so zu sagen die harmonische Abkunft Haydn's von Boccherini, ist eben so ausser Zweifel, als dass der Sohn den Vater überflügelt hat.

G. L. P. Sievers.

An die Geige.

Holdeste Schmeichlerin, gleichst du nur nicht der Katze! Dein Meister
Streichle dich sorgsam und zart, kratzest du doch wohl einmal

F. Jung.

Ueber den Triller im Singen

von
A. F. Häser.

Der **Triller** ist eine Manier, die im Wesentlichen darin besteht, dass man, anstatt des vorgeschriebenen Tons, diesen mit dem nächsthöhern ganzen oder halben Tone (wie die zum Grunde liegende Harmonie oder Tonart das eine oder das andere verlangt) mehremal in ziemlicher Geschwindigkeit abwechseln lasse.

Ob man mit der Hauptnote oder mit der Nebennote dasselbe anfangen solle, darüber ist man nicht allgemein einig. Die Sänger thun meist das letzte. Für Instrumentisten kann bald das Eine, bald das Andre das Bessere seyn.

Die verschiedenen Arten des Trillo sind folgende: 1) Der Triller ohne Nachschlag. 2) Der Triller mit Nachschlag. 3) Der Triller, mit Zusatz von oben. 4) Der Triller mit Zusatz von unten. 5) Der lange Triller, schwach anfangend, stärker werdend und leiser aufhörend <>, mit Zusatz von oben oder unten. Für die nähere Bestimmung der Nebennoten des Triller setzt man die nöthigen Zeichen ♯ ♭ ♮ über oder unter das Trillerzeichen, je nachdem sie die obern oder untern Hülfsnoten angehen.

Wenn das Trillo ehedem eine vielleicht zu bedeutende Rolle spielte und, da es auf guten und

schlechten Takttheilen, auf stufenweise fortschreitenden und springenden Noten, also ziemlich überall stehn kann, allzuhäufig gebraucht wurde, so wird es dagegen in neuerer Zeit, zwar nicht von den Instrumentisten, wohl aber von den Sängern, mit Unrecht zu sehr vernachlässigt. Denn, gut (gleich, bestimmt angeschlagen, körnig, leicht, und in der Geschwindigkeit welche dem Karakter und dem Zeitmaas des vorliegenden Musikstücks angemessen ist) ausgeführt, sparsam und an seinem Orte, z. B. in Cadenzen und Fermaten u. dgl. angebracht, ist es von sehr guter Wirkung.

Der Triller aber, so ausgeführt, wie hier verlangt wird, ist die schwerste Manier und erfordert die meiste Uebung. Es ist daher dem Sänger zu rathen, das Studium desselben so bald als möglich, doch nur dann erst zu beginnen, wenn die Stimme die hierzu hinreichende Fertigkeit und völlig reine Intonation erlangt hat.

Die Erfahrung lehrt zwar, dass es mancher Stimme, aller Uebung ungeachtet, beinahe unmöglich wird sich ein gutes Trillo anzueignen; doch sind dies nur sehr seltne Ausnahmen, und in den meisten Fällen kann man es sich wohl verschaffen, wenn man als Vorbereitung fleissig alle solche Manieren und Figuren übt, welche Aehnlichkeit mit dem Triller haben, und sich im Anfange damit begnügt, den Triller nur auf denjenigen Tönen zu üben, auf denen er noch am meisten gelingt, durch welche Uebung die Möglichkeit des Trillo auf andern Tönen sicher vor-

bereitet wird; dass man anfänglich den Triller mit halber Stimme und ziemlich langsam ausführe und nur nach und nach es mit voller Stimme versuche und allmählig zu der hinkinglichen Geschwindigkeit übergehe, die jedoch bei tiefern Stimmen immer geringer als bei hohen seyn kann. Durch solche Uebung bekommt man den Triller mit der Zeit gewiss in seine Gewalt.

Die Nichtbeachtung der hier angegebenen Regeln verleitet leicht zu einem fehlerhaften Triller z. B. zu langsam, zu schnell, ungleich bewegt in der Mitte oder am Ende, zu eng oder zu weit (wenn man den Hülfston zu tief oder zu hoch nimmt, Bockstriller, *trillo caprino, cavallino*), indess die sorgsame Berücksichtigung derselben vor allen diesen Fehlern verwahrt und es möglich macht, den Triller nach und nach vollkommen mit verschiedener Stärke und in verschiedenen Bewegungen auszuführen. Und dies ist durchaus nöthig, wenn die beste Wirkung erreicht werden soll, da in dem einen Tonstücke [oder in dem einen Locale mehr oder weniger Stärke und Geschwindigkeit, als in dem andern erfordert werden. — Die Regel, ein sehr langes Trillo, welches überhaupt wohl nur äusserst wenigen Sängern gelingt, ganz schwach und langsam anzufangen und *crescendo* und *stringendo* durch alle Grade bis zum *fortissimo* und *prestissimo* überzugehen, ja wohl gar umgekehrt zur ersten Stärke und Bewegung zurückzukehren, ist wohl nur für Streich- und Tasteninstrumente anwendbar. Sängern wird die Befolgung dieser Regel nur bei einer

ausgezeichneten Fähigkeit der Stimme zum Trillo und (so wie auch Bläsern) bei grosser Kraft der Brust und nach langem sorgfältigen Studium gelingen.

A. F. Häser.

Nachschrift

von Gfr. Weber.

Dass die Erlernung des Trillers im Singen eigene Schwierigkeiten haben muss, ist freilich schon darum nicht zu läugnen, weil die Aufgabe in der That so vielen Sängern so gar wenig gelingen will. Mir aber will es immer scheinen als stellen Manche die Sache sich und andern doch weit schwerer und gefährlicher vor, als sie wirklich ist, und als misslinge die Aufgabe vielleicht nicht selten auch wohl grade darum, weil man sie sich so gefährlich vorstellt.

Was ist denn am Triller wesentlich Anders, als an jeder anderen schnellen Notenfigur welche den Sängern doch ohne besondere Schwierigkeit zu gelingen pflegt, indess ihnen der Triller nicht gelingen will? Nichts ist hier anders, als nur dieses, dass der Triller eine schnelle Notenfigur vom möglichst kleinsten Umfange ist, eine Passage vom allerbeschränktesten Umfange, nämlich sich nur über den Umfang einer Secunde erstreckend. Nun frage ich,

warum soll es denn so viel leichter sein, etwa folgende Noten

oder

u. dgl., zu singen, als, in gleicher Geschwindigkeit, folgende?

Sollte man daher nicht denken, die dem Erlernen des Trillers sich entgegenstellende Schwierigkeit müsse wenigstens grossentheils in der Fehlerhaftigkeit der Anleitung ihren Grund haben? — Ich glaube dieses wirklich!

Die Anleitung, welche der Singlehrer seinem Schüler zum Erlernen des Trillers zu geben pflegt, beginnt gewöhnlich mit einer möglichst abschreckenden und niederschlagenden Beschreibung von der ungeheuern Schwierigkeit desselben. So hebt z. B. Tosi (und auch die Neuesten sprechen hierin dem alten Tosi noch treulich nach) das III. Hauptstück seiner Anleitung zum Singen folgendermassen an: „Es finden sich zwey sehr starke Hinder-„nisse an vollkommener Hervorbringung eines Trillers. „Das erste Hinderniss setzt den Meister in Ver-„legenheit: denn man hat bis jetzo noch keine un-„trügliche Regel gefunden, nach welcher man den „Triller könnte machen lehren: das zweyte plaget

„den Schüler, denn die, gegen viele nicht allzu-„freygebige Natur, giebt ihn nur Wenigen von sich „selbst. Die Ungeduld des Lehrers vereinigt sich „mit der Verzweiflung des Schülers, so dass jener „die Mühe und dieser den Fleiss aufgiebt“ u. s. w. (Nach Agricola's Uebersetzung, S. 94.)

Hiermit im Einklang, redet nun der Singmeister zu seinem Schüler vom Triller als von einem ganz absonderlichen Ding, welches zu machen, man ganz anders thun müsse, als bei andern Passagen, Rouladen und dergl.; wie man da die Gurgel in ein ganz eignes Schlagen, in eine gewisse, nicht zu beschreibende, und gar nicht zu lehrende, oscillatorische Bewegung zu versetzen suchen müsse; und so erscheint der ganze Unterricht dem Lehrling als ein Wald, der vor lauter Bäumen nicht zu sehen ist. Schon im voraus halb verzweifelnd, ob es ihm jemals gelingen werde, das ganz aparte Ding, Triller genannt, zu erzielen, versucht er es bald auf diese, bald auf jene widernatürliche Weise, (nur auf die rechte, natürlichste und leichteste nicht,) thut seiner Gurgel, bald diese, bald jene zwecklose, folglich zweckwidrige Tortur an, und giebt zuletzt den misslungenen Versuch auf, wenn er anders nicht so glücklich war, die erwünschte Fertigkeit, welche die abschreckende, meistens in sich fehlerhafte Lehrmethode ihn nie gelehrt haben würde, vermöge der natürlichen Anlage seiner Kehle, von selbst und der Beschulung zu Trotz, doch zu gewinnen.

Ich für meinen Theil habe auch hier, wie schon in so Manchem, mich nie überzeugen können, dass

eine so einfache Sache so verwickelte Schwierigkeiten haben könne, und habe mich daher auch hier unterstanden, ohne Grauen vor verjährten Autoritäten, von diesen ab und nur auf die Natur der Sache selbst zu sehen, und so mir eine eigne Art ersonnen, den Triller einzuüben, durch welche die Sänger ihn machen lernen, ohne es selbst zu wissen. *) Ich will, gelegentlich des vorstehenden Aufsatzes des Herrn Musikdirectors *Häser* und als Nachschrift zu demselben, hier Dasjenige was ich schon vor nächst 14 Jahren (in der Leipz. allg. mus. Ztg. v. 1816, S. 553) darüber gesagt hatte, theils wiederholen, theils weiter ausführen und begründen.

Unter den verschiedenen Notenfiguren, die man den Singlehrling machen lässt, um seiner Stimme Biegsamkeit zu geben, lasse man ihn mitunter auch folgende machen:

erst, nach seiner Bequemlichkeit, langsam, dann, so wie es sich von selber giebt, nach und nach mässig geschwinder; — es eilt nicht!

Bald folgt als weitere Uebung folgende Figur:

*) Vergl. vorstehend S. 260.

Bald lasse man ihn die obigen, einzeln abgerissnen Figuren, in eine zusammenhängende Reihe verbinden; so:

und weiter

und begleite dieselben auch mit zusammenhängenden, doch überall möglichst einfachen Harmonien.

Diese Reihen werden dem Schüler sehr bald so geläufig, dass er dadurch nach und nach von selbst zu ziemlicher Geschwindigkeit gleichsam verführt wird; wo dann das leichte Schlagen des Kehlkopfes sich von selber einstellt.

Jetzt steigert man die Uebung nach und nach immer höher:

oder u. s. w.

dann

oder

und

oder

welches alles dem Schüler fast gar keine grössere Mühe kosten wird, als die früheren Beispiele.

Und nun ist alles, was die Schwierigkeit des Trillers ausmacht, auch schon gewonnen.

Der sogenannte Nachschlag hat gar keine besondere Schwierigkeit. Man schreibe dem Lehrling, statt der letzteren Beispiele, folgende vor:

oder aufsteigend:

auch wohl schon chromatisch:

er wird es grösstentheils ohne weiters sogleich eben so gut machen, als jenes.

Als Leitfaden bei den bis hierher erwähnten Vorübungen, setze ich nachstehend eine Tabelle von

Beispielen hier bei, welche man übr'gens beim Gebrauche beliebig weiter variiren, in andere **Tonarten** versetzen mag, u. dgl.

Und so hat man denn nicht nur **einen**, sondern sogar ganze Reihen von Trillern gemacht, vielleicht ohne zu denken, dass es Triller seien.

Wer den sogenannten **Vorschlag** zu jedem Triller eben so unentbehrlich findet, als den Nachschlag, der kann nun auch noch diesen voranhängen,

All dies wird nun sehr leicht, wo die Hauptsache einmal gewonnen ist.

Bei diesem Allen scheint es mir übrigens auch noch besonders nützlich, den halbtönigen, d. h. sich nur im Umfange einer **kleinen** Secunde bewegenden Triller,

welcher den Sängern gewöhnlich weit schwerer zu werden pflegt als der ganztönige,

Tabelle der Vorübungen

1)

2)

3)

4)

5)

6)

B

1)

2)

3)

4)

5)

6)

7)

8)

C.

1)

2)

3)

4)

5)

6.

D.

1)

2)

3)

u s w

4)

u s w

5)

u s w

6)

u s w

7)

B.

1)

2)

3)

u s w

4)

u. s. w.

5)

u. s. w.

6)

u. s. w.

7)

F

1)

u. s. w.

2)

u. s. w.

3)

u. s. w.

4)

u. s. w.

5)

u. s. w.

6)

u. s. w.

7)

u. s. w.

G.

1)

u. s. w.

2)

u. s. w.

3)

u. s. w.

4)

u. s. w.

5)

u. s. w.

6)

u. s. w.

7)

u. s. w.

II

1)

u. s. w.

2)

u. s. w.

3)

u. s. w.

4)

u. s. w.

5)

u. s. w.

6)

u. s. w.

7)

u. s. w.

J.

besonders fleissig zu üben. Die Ursache, warum jener gewöhnlich minder vollkommen gelingt, mag theils schon in der Kleinheit und Enge des Tonschrittes selbst, und in dem Umstande liegen, dass die nur sehr kleinen und, wenn ich so sagen darf, feineren, delicateren Bewegungen, welche die Kehle bei so kleinen Tonschritten zu machen hat, ihr schwerer fallen als etwas grössere, welche letzteren eben darum auch an sich selbst entscheidender und fühlbarer ins Gehör fallen; — sie liegt aber gewiss auch zum Theil darin, dass halbtönige Triller überhaupt **seltener vorzukommen** pflegen und daher auch weniger geübt werden als ganztönige, wie dies auch schon aus den oben vorgestellten Reihen ersichtlich ist, in welchen (der natürlichen Tonleiter zufolge) weit mehr ganztönige Triller vorkommen als halbtönige; z. B.

und um diese Ungleichheit zu ersetzen, ist also ein oftmaliges Wiederzurückkommen auf halbtönige Uebungen augenscheinlich rathsam.

Nach dieser einfachen Darstellung meiner Methode, sei mir erlaubt, dieselbe in vergleichendem Gegensatz mit der gemeinüblichen zu beleuchten.

Bei meiner Art, den Triller einzuüben, erscheinen die Trillerschläge, wie man sieht, überall in eine melodisch, harmonisch und rhythmisch zusam-

menhängende Reihe eingeflochten; und grade hier, (und nebenbei im Verbergen der abschreckenden Schwierigkeit,) liegt der ganze kleine Kunstgriff; wenn anders etwas so Einfaches den Namen Kunstgriff verdient. —

Die gemeinübliche Weise hingegen besteht darin, dass man den Anfänger einzelne Trillerschläge, ohne weder rhythmischen noch melodischen Zusammenhang, machen lässt; ungefähr so:

Nun ist es aber für's Erste schon äusserst geistermüdend und abschreckend, solche nichtssagende, bedeutung- und zusammenhanglose Figuren, gleichsam verzerrte anatomische Präparate des Trillers, auf allen Tönen der Reihe nach, oft und anhaltend genug durchzuüben; und leicht erlahmt in solcher Prüfung die Geduld des, durch die vorgespiegelte Schwierigkeit ohnedies im voraus entmuthigten Lehrlings.

Zweitens aber hat diese Methode den Hauptfehler, dass dabei der obere, sogenannte Hülfston, (Nebennote des Trillers,) gar zu sehr als Nebensache erscheint und dass, statt des schönen Ebenmases, welches unter den zwei Tönen des Trillers herrschen sollte, gleich vom Anfang an die grösste Ungleichheit gelehrt wird. Der Schüler, der ohnedies so viel vom Oscilliren hört, und überdies sich von der Haltung und Anlehnung, welche rhythmische

Ordnung ihm gewähren würde, verlassen sieht, wird dadurch ganz methodisch auf den Fehler geleitet, den obern Hilf- oder Nebenton, auf den er, eben weil er Nebenton ist, ohnedies weniger zu achten sich geneigt fühlt, entweder gar nicht als eigentlichen Ton hören zu lassen, sondern an dessen Stelle nur ein gewisses Schwuppen und Gluchzen auf der unveränderten unteren oder Haupt-Note, zu setzen; (Bockstriller;) oder gar ihn **zu** hoch zu heben; (Terzentriller, Quartentriller.) Und wenn ja, dessen allen ungeachtet, der Schüler am Ende doch so glücklich ist, seine Gurgel in ein von diesen Fehlern freies, unwillkürliches Schwingen versetzen zu lernen, so will dann doch meistens dieses unwillkürliche und an kein festes Mas der Geschwindigkeit und Dauer gewöhnte Oscilliren, sich nicht immer gerade im Augenblick einhalten lassen, wenn es Zeit ist, den sogenannten Schluss des Trillers zu machen: **der Sänger kann den Triller nicht schliessen**; — (eine Noth, mit welcher mitunter auch manche **Instrumentisten**, namentlich Blasinstrumentisten, behaftet sind.)

Gegen all diese Uebelstände schützt die rhythmische Einkleidung. Nebst dem, dass sie dem zagenden Schüler den gefürchteten Triller anfangs in unschuldiger Verkleidung, und in einem zusammenhängenden und dadurch minder ermüdenden Gewande vorführt, gewährt sie zugleich einen Zügel, der die Trillerschläge zur Ordnung und Gemessenheit gewöhnt, und das willkürliche Einhalten und Schliessen des Trillers zur gemessenen Zeit sichert, indem

sie dem Gehör und innern Sinne eine Anlehnung und Haltung und ein Gefühl von Ebenmas gewährt, welches das Vernachlässigen des Einen Tons, (der Nebennote) im Verhältnis gegen den anderen, verhütet.

Letzteres wird dadurch um so sicherer erreicht, wenn man, wie ich in den obigen Uebung-Reihen gethan, den Nebenton überall nach Art einer Wechselnote, auf den gewichtigern Zeittheil legt, die Hauptnote aber auf den leichteren; denn dieses gewichtigere Betonen der Hilfnote ist dem blossen Mäckern auf der Hauptnote allein (dem die Nebennote ganz vernachlässigenden Bockstriller) gradezu entgegengesetzt und also dessen sicherstes Vorbeugungsmittel. Ja ich halte es für so wesentlich, dass ich es für sehr nützlich halte, die bestimmte Betonung des Nebentons mitunter sogar auch durch Uebungen folgender und ähnlicher Art noch mehr zu steigern:

Zu eben diesem Zwecke könnte es auch dienlich sein, mitunter von Vorübungen folgender und ähnlicher Art auszugehen:

Will mir indessen Einer gegen meine Wechselnoten einwenden, dass nach diesem oder jenem an-

dern *auctor probatissimus*, z. B. nach Tromlitz, ein Triller ja gerade umgekehrt gemacht werden müsse: nämlich so, dass die Nebennote auf die leichteren Zeittheilchen falle; — nun so will ich, (ohne über ein solches Müssen in solchen Dingen mit dem Buch in der Hand zu fechten) ihm anheimgeben, wenn er lieber will, in diesem Stück die Uebungen umzukehren, z. B.:

Er wird aber vielleicht bald die Erfahrung machen, dass bei dieser Methode der Schüler sich leichter gewöhnt, den Nebenton zu vernachlässigen, und sein Triller, wenn auch nicht gerade Bockstriller oder Terzentriller, doch weniger rund und gleich wird.

Er wird ferner fühlen, dass die schwierigere Einschaltung des nicht mehr in die Zahl der Noten grade aufgehenden Nachschlags, die dadurch entstehende Ungleichheit und die Nothwendigkeit, entweder durch vergrösserte Geschwindigkeit, eine Note mehr einzubringen,

oder

oder eine Note weniger zu machen und die Lücke durch Zögern auszufüllen,

oder:

neue Schwierigkeiten erzeugen, welche eben grösstentheils die Ursache sind, warum es manchem Musiker so schwer wird, den Triller frei und rund zu schliessen; — welche sämmtlichen Schwierigkeiten man sich ja doch vernünftigerweise besser erspart.

Als ein dieselben umgehender Mittelweg könnten übrigens allenfalls Uebungen folgender und ähnlicher Art dienen,

wo der Nebenton abwechselnd, einmal als leicht, und einmal als schwer erscheint, und zugleich auch der Nachschlag in die Zahl der Noten grade aufgeht. Nutzlos werden Uebungen auch dieser Art jedenfalls

nicht sein, wär es auch nicht grade für den Triller, doch jedenfalls zur Bildung der Kehlfertigkeit und zur Gewinnung der Herrschaft über ihre Bewegungen überhaupt.

Wenn ich übrigens den Triller in den Uebungen überall rhythmisirt darstelle, so wird man doch darum nicht glauben, ich wolle ihn auch beim wirklichen Vortrage so ausgeführt haben, dass er entweder grade als Achtel, oder als 16tel oder 32tel u. s. w. genau in den Rhythmus des Tonstücks passe, — oder dass die Nebennote grade bestimmt als Wechselnote erscheine, u. dgl. Weit entfernt von solchem pedantischen Zwang, ist vielmehr eine gewisse Ungebundenheit hierin, und namentlich das Steigern der Geschwindigkeit der Schläge, hier sehr am rechten Orte; wozu Uebungen folgender und ähnlicher Arten als Vorübung dienen:

u s w

In der Folge lässt man das Steigern der Geschwindigkeit in unmerklichern Abstufungen eintreten; ungefähr wie:

6

bis die Steigerung zuletzt völlig gleichförmig wird, wie sich in Noten nicht anders darstellen lässt, als etwa so:

Andante *un* *- po* *- co* *Allegro*

Kurz alle Nüancirungen lassen sich, wenn einmal die Grundlage gewonnen ist, leicht anbringen, und es ist unnöthig, darüber noch Mehres zu sagen.

Ob von den vorstehenden Betrachtungen Ein und Anderes etwa auch für **Instrumentisten anwendbar** ist? mögen diese beurtheilen.

Gfr. Weber.

Biographie W. A. Mozart's von *Georg Nicolaus von Nissen;* nach dessen Tode herausgegeben von *Constanze Wittwe von Nissen,* früher *Wittwe Mozart.*

Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1828.

Zweite Recension. *)

Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dass die Biographie eine der wichtigsten Stellen einnimmt im Reiche der Literatur. Philanthropischer Art, wie sie ist, will sie uns den Keim, den Sprossling, den Baum und seine Frucht vor Augen legen; uns zeigen, wie der kluge, wie der leichtsinnige Gärtner sein Amt verwaltet, hier zur Nachahmung des Guten locken, dort alles Ernstes vor dem Bösen warnen und also, Lehre und Beispiel vereinend, dem Mündigen, wie dem Unmündigen, eine eben so wichtige als willkommene Gabe sein.

Legen wir jedoch der Biographie solch hohen Werth bei, und geht sie, nach unserer Ansicht, dem Kosmopoliten zur Seite, dann ist es des Biographen hohe Pflicht, auch zu sorgen, dass sie dessen Gewand trage, und, wie *Eschenburg* **) sagt: »neben dem Erheblichen, Interessanten und Lehrreichen sich vorzüglich auszeichne durch Ordnung und Würde.« Demnach hätte der Biograph Alles nicht zur Sache Gehörige sorgfältig zu vermeiden, Dinge, über welche die Sittlichkeit einen Schleier wirft, gar nicht, oder, wenn es durchaus nothwendig wird, mit der strengsten Vorsicht aufzudecken, am wenigsten aber sich in der Kinderstube seines Helden mit Prophezeihungen zu befassen. Wissen wir doch zur Genüge, dass der Knabe, welcher mit Waffen spielt,

---

*) Vergl. Caecilia X. Bd. S. 125. *Rd.*

**) Siehe dessen: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. pag. 261.

nicht allzeit ein Held, das Mädchen, dem die fromme Mutter Beten gelehrt, nicht immer eine Heilige wird, und kennen wir doch den Unwerth getriebener Pflanzen, die nur der Neugierde dienen und dem Seckel des Treibers. *Combien de talens enfouis et d'inclinations forcées par l'imprudente contrainte des pères!**) Der negative, in Fesseln liegende Mensch, ist daher nur in so fern ein Gegenstand der Biographie, als wir an ihm wahrnehmen, dass er seine Fesseln zu sprengen, und diejenige Selbstständigkeit zu erringen trachtet, die ihn späterhin entweder als warnendes oder als nachzuahmendes Beispiel aufstellt.

Gefährdet indessen, wie das Erkenntnis seines Zwecks, ist auch die Biographie des Künstlers. Selten fliesst sie aus reiner Quelle, und ist oft entweder das Werk der Unkunde, oder der Scheelsucht. Der würdigste Biograph eines, an Kopf und Herz gleich grossen, Künstlers, ist daher nur derjenige, welcher als Künstler und Mensch mit ihm auf gleicher Linie steht. Es bedarf hierzu keinesweges, dass der Biograph das Praktische der Kunst in gleichem Masse sich eigen gemacht, sondern nur gleiches Anschauen derselben, was bei Mozart von vorzüglichem Gewichte sein möchte, denn nicht zu berechnen ist der Werth, welcher in den Biographien grosser Männer liegt. Hochauflodernde Fackeln, über Jahrhunderte hin vorleuchtend, stehen sie aufgezeichnet in der Weltengeschichte. Darum aber sollen sie auch von Männern ausgehen, deren Namen nur mit dem ihres Helden erlischt; und streng bewacht muss die Grenze sein zwischen dem würdigen Biographen und dem — Söldner.

Sehen wir nun, in wiefern auch Herr von Nissen würdig befunden werden mochte, der Biograph eines Mannes zu sein, welcher ihm, selbst als Verwandter, nicht näher stehn konnte: eines *Mozart.*

---

*) *Rousseau: Sur l'origine et les fondemens de l'inégalité de l'homme.* pag. 193. Vf.

Ausser dem Namen *Mozart*, und dem seines Biographen, finden wir auf dem Titelblatt vorliegenden Werkes noch den Namen von Mozarts Wittwe, und den eines Dr. *Feuerstein*, welcher das „Vorwort" gegeben.

Reden wir zuerst von diesem Vorworte! — Sein Anfang gleicht so ziemlich dem, was einst der einseitige Forkel uber Seb. Bach sagte: »Er war der erste Tonsetzer der Vorzeit, ist es der Gegenwart, und wird es uder Zukunft sein.« Die vorauszusehende Folge dieser, jede Möglichkeit in Abrede stellenden Worte, war, dass man nun erst, und zwar unter Voglers Panier, Bachs Fehler bis zu seinen vierstimmigen Chorälen, in welchen jeder Schulmeister im Examen bestehen muss, emsig aufsuchte, und sie der Welt vorlegte. — Herr Dr. *F.* sagt; »*Mozart* ist unwiderlegbar das grösste musikalische Genie, »nicht allein seines Zeitalters, sondern wird es auch höchst »wahrscheinlich für alle künftigen Zeitalter bleiben.« — Was würde *Mozart*, der Mann hoher Bescheidenheit, im tiefen Anerkennen des Werthes eines S. Bach, Händel, Haydn u. s. w. gesagt haben, hätte man ihn mit solcher Reverenz begrüssen wollen?

Späterhin (S. VIII) redet Hr. *Feuerst.* jedoch von dem Fache, in welchem Mozart sich die Sternenkrone errungen: »Er ist ein Wunder, und seiner Verehrung wird kein Ende sein«; und wir erkennen darin den billigen Mann, den wir dort vermissten, als er dem Zeitalter seine Grenze setzen und, wiewohl gegen seinen Willen, Mozarts Ruhm schmalern wollte. Es bat der Schöpfer der Dinge einem Jeden sein bescheiden Theil dahin gegeben. Auch *Mozart* hat es erhalten und, mit der überschwenglichen Gabe, in so kurzer Zeit die Unsterblichkeit sich errungen. Was bedarf es mehr zu seinem Ruhme?

Herr *F.* sagt ferner (S. X) dass Herr von *Nissen* zum Behuf der Biographie *Mozart's* emsig und nicht ohne grossen Aufwand gesammelt, Alles, mit ausserordentlicher Sorgfalt und gewissenhaft, geordnet u. s. w. — Hiervon will indessen eben nichts sichtbar werden! Das Brief-

wechsel der Familie *M.* drucken zu lassen, dazu bedurfte es keiner grossen Sorgfalt. Auch kann es keine Unkosten gemacht haben, bereits vor dem Publicum liegende Notizen nachdrucken zu lassen. — *) Oder sollten sich jene Worte auf die Nachrichten von der allmähligen Ausbildung *Mozart's* beziehen, an welchen Hr. *v. Nissen* durch den Tod gehindert worden? ! —

Hier endet das »Vorwort« des Hrn. Dr. *Feuerstein*, und folgt eine »Vorrede« des Hrn. *von Nissen* selbst.

Gedachte Vorrede weist uns nun hin auf 10 Reisen, und eben soviel Brief-Abtheilungen der Familie *Mozart*, die im Werke selbst folgen sollen. Wir haben demnach, da dieser Briefe Anzahl gar gross ist, und sich durch das ganze Werk hin verbreitet, manches Sigel zu lösen. Ob es der Mühe, besonders in dem ersten Theile des Werkes, sich lohnen wird, mag der Leser entscheiden. Ref. meint, dass Hr. *von Nissen* die Grenzen der Liebe zu seinen Verwandten hier ein wenig, und zwar ein wenig stark, überschritten habe. Indessen nennt er *Mozart's* Vater gelehrt, geistreich, umsichtig, und seine Briefe statistisch; Hr. *v. N.* der Statistiker, der Staatsrath.

Er erzählt uns (S. XVIII) wie der Vater gegen den Sohn kalter geworden; wie die Schwiegertochter mit dem Besuch, bei dem Schwiegervater, nicht recht zufrieden gewesen, und andere, dem Ref. eben nicht wichtig scheinende Dinge.

Ferner lasst sich Hr. *v. Nissen* über die bereits von *Mozart* erschienenen Biographien aus, und will sie Skelette nennen. Das soll nun wohl kein Tadel sein. Indessen muss Ref. doch gestehen, dass er, der ohnehin ein eben so grosser Freund der Magerkeit ist, als der Jesuit Balde, welcher sie sogar besang, die gar zu grosse Beleibtheit eben nicht goutirt. —

»Der Mann soll gezeigt werden, wie er ist«, sagt Hr. *v. Nissen* (S. XXI) »dies ist die Forderung an den Bio-

*) Vergl. unsere Nachschrift zum gegenwärtigen Artikel.
Red.

»graphen, die aber durch gar viele Rücksichten gehemmt »wird.« Hätte Hr. *v. N.* das doch früher bedenken, und uns dem zufolge weniger Briefe vom Vater *Mozart* vorlegen wollen! Hr. *v. N.* unterscheidet selbst (S. XXII) zwischen Dingen, welche dem Publicum erzählt, und nicht erzählt werden sollen; und bemerkt ganz richtig: »dass man durch zu viel Wahrheit (Offenheit) seiner Achtung (?) schaden könne;« fragt aber dennoch an, ob diese Dinge ausgemerzt werden dürften? Ref. meint: »Allerdings!« denn sie setzen ein Publicum voraus, das dergleichen Dinge gern hört; mit diesem aber kann der Biograph eines *Mozart* doch wohl in keine Verbindung treten wollen. Auch bezweifelt Hr. *v. N.* ja selbst, dass die Briefe zum Druck bestimmt gewesen. Warum denn lässt er sie dennoch drucken? Weil er glaubt: »Man werde sie, Trotz dem, mit Vergnügen lesen.« Begreife das, wer da kann! — Aus Achtung für den Vater *Mozart's* will Ref. auf keinen dieser Briefe besonders aufmerksam machen, die uns gerade die entgegengesetzte Idee von dem geben, was sich später tief in uns begründet, dass nämlich der wackere, gutmüthige Alte, in seines Sohnes Glückstern sich verlierend, seine Wohlhabenheit, daneben sein Seelenheil bedenkend, ja selbst als Bekehrer Eines aus dem Stamme Juda sich berufen fühlend, nicht so zu reden vermochte, als späterhin, wo es der Lehren und Ermahnungen bedurfte, die sich auf des Sohnes Körper- und Seelenheil beziehen; in welchen er von dem Tode seiner Gattinn, von seinem eigenen nahen Ende u. s. w. redet, und wo der Leser sowohl einen gebildeten, als streng moralischen Mann in ihm findet.

Folgt nun das Subscribentenverzeichnis. Zuerst die Regenten, dann die geheimen Staatsminister und das diplomatische Corps. Ferner die königliche Hofkapellmusik, und zwar in Form eines Adresskalenders, endlich nach dem Alphabet, jedoch wieder in ungewöhnlicher Folge, so dass zuerst alle Berliner, und nun, wieder mit neuem Alphabet, die übrigen Theilnehmer aufgezählt werden.

Endlich denn beginnt die Biographie selbst, mit der Ueberschrift: »Die 24 ersten (?) Jahre von *Mozart's* Lebens, welcher Ueberschrift 3 Motto's folgen. Das erste ist von Cicero entlehnt, die beiden andern sind von zwei, Ref. ganz unbekannten Herrn: Lorenz Hübner und Hoffbauer, besonders auf *Mozart* verfertigt worden.

So trefflich nun jenes „*Assentior*“ u. s. w., des Cicero, gewählt ist, so muss Ref. doch gestehen, dass es bei einem Manne ohne Schminke, wie *Mozart*, nicht passen will; da der Dictator bekanntlich eben Niemand lobte, der ihm nicht den Hof machte, und deshalb, wahrscheinlich, *Mozart* gerade so behandelt haben würde, wie er, aus ähnlichen Ursachen, den Tigellius behandelte.*) Das zweite Motto ist logisches Räthsel, das dritte gleicht so ziemlich dem Lied vom Magdeburger Lande.

Der Biograph hebt nun, wie Hr. Dr. *Feuerstein*, ebenfalls mit der Versicherung an: dass *Mozarts* Name für alle Zeiten in der Geschichte der deutschen Musik glänzen werde. Dann aber stellt er die Meinungen unserer Rochlitz, Schubort, Gerber, das, was Gellert über *M.* gesagt, eines Breitern auf, und hängt dem Gesagten einige Familiennachrichten an. Sodann folgen, in sechs Notenblättern, die Compositionen *Mozarts* vom vierten bis zum siebenten Jahre desselben, worin Ref. durchaus keine Fortschritte wahrzunehmen vermag. Ferner lasst Hr. v. N. den Professor Fröhlich reden, und bemerkt nur die wunderbaren Anlagen *Mozarts*. Folgen nun die Briefe des Vaters, während der ersten Reise nach München, und der zweiten, nach Wien, auch der dritten, welche die erste grosse Reise ist, und nach Paris, London und Holland geht. Ueber diese Briefe hat Ref. sich bereits

*) Siehe Forkels Geschichte der Musik, Th. I. p. 502. Hier findet sich auch Horaz unter den Feinden des grossen Sängers. Beide haben indess umsonst den Schwan zu beschmutzen gesucht. Einmal nur tauchte er unter in den klaren See, und erschien nun glänzender noch auf dessen Oberfläche.
Ff.

ausgesprochen. Wir sehen (Seite 24 und 25) Mozart als Knabe in dem damaligen Pariser Kostüm. *) Der beigelegte Brief des Vaters beschreibt diesen Anzug, Stuck für Stück, sehr genau.

Ein gewisser (?) Puffendorf tritt nun auf, und giebt (S. 27) *Mozarts* Vater, in einem Gedichte an den sechsjährigen Sohn, Winke, die leider! nicht beachtet worden. Er schliesst mit den Worten: „*Fructus esse iden diuturnus ac praecox nequit.*«

Sodann erhalten wir (S. 46 und 47) den Abdruck eines *Mozart*'schen Familiengemäldes. Vater, Schwester und Sohn sind hier allsammt beschäftigt zu musiciren, während ein an der Wand hängendes Bild, die Mutter wahrscheinlich, das Auditorium ausmacht. Das Konterfei eines Hauses (S. 50 und 51) soll anzeigen, wie, und wo *Mozart* gewohnt, denn am dritten Stock des Gebäudes lesen wir die Worte: »*Mozarts* Etage.«

Mit der geendigten dritten oder ersten grossen Reise, von der wir lesen, dass der Knabe *Mozart* überall bewundert, und besungen worden, dass er für Madame *Victoire de France* zwei Sonaten verfertigt, für die Königinn von England aber deren sechs mit Begleitung der Geige oder (?) Flöte gesetzt, in London viele Guineen eingenommen, und viele ausgegeben, dort, in den *philosophical Transactions*, beschrieben worden (welche Beschreibung, nebst ihrer unnöthigen Uebersetzung in das Deutsche, 21 Seiten einnimmt); dass unser *Mozart* und seine Schwester im Haag erkrankt, und dem Tode nahe gewesen sind, dass sie aber nach ihrer Wiedergenesung, obgleich in der Fastenzeit, wo alle öffentliche Vergnügungen streng verboten, die Erlaubnis bekommen haben, zwei Concerte zu geben; »weil« wie es im Rescript heisst »die Verbreitung der Wundergaben der *Mozart*'schen Kinder zu Gottes Preise diene.« — Ferner erfahren wir, dass die *Mozart*'sche Familie wieder vom

*) Cäcilie Heft 40.

Haag nach Paris gereist ist, um von da uns ebenfalls, in zwei Sprachen, in Anregung gebracht zu werden.

Zum Beschluss dieser merkwürdigen Reisen erhalten wir (114 und 115) ein kleines Rondo von *Mozart*, in welchem, von der dritten bis zur Hälfte der vierten Accolade, der Bass um eine Terz zu tief steht. — Unsere Reisenden gehen durch die Schweiz zurück, kehren bei Salomon Gessner ein, der ihnen seine Schriften schenkt und von dessen Gattin sie Wieland's poetische Werke, wie von deren Bruder den verdeutschten Hudibras, zum Andenken erhalten.

In Salzburg wieder angekommen, widmet sich nun der junge *Mozart* dem hohern Studium der Composition, und den damit verbundenen Wissenschaften. Vater *Mozart* entwirft, während dieser einjährigen Arbeit, den Plan, seinen Sohn in Wien anzubringen; und so treten denn Vater, Sohn und Tochter ihre Reise nach der Kaiserstadt an, welches die zweite ist, nach Wien.

Umsonst hat, bis jetzt, der Forscher, umsonst der Lohrbegierige gefragt, wie und auf welche Weise die Berge erstiegen, die Hindernisse aus dem Wege geräumt, ob und wo man die Bergspitzen des gelobten Landes entdeckt? Da jedoch diese vierte Reise, und zwar in das Land, wo sich die Grammatik der Tonkunst, mit dieser Tochter Apoll's selbst gepaart, nicht dem Lukrativen an Leib und Seele allein, sondern auch der Vervollkommung des, nun zum Jünglinge reifenden Knaben unternommen wird; so steht zu hoffen, dass endlich die gerechten Ansprüche an diese Biographie nicht länger ungehört bleiben werden.

Vergebens! auch diese Reise ist von keinem Nutzen für die Kunst. Aber nicht unsere Reisenden sind Schuld daran, sondern die Kabalen der Wiener Tonkünstler; daher es denn auch dem Vater *Mozart* nicht zu verdenken ist, wenn er die Wiener (S. 139) mit mehr denn gewöhnlicher Offenheit charakterisirt. Kaum in Wien angekommen, müssen unsere Reisenden, der Blattern wegen, nach Olmütz flüchten; aber bald liegt *M.* dort an den

selben so hart darnieder, dass er 9 Tage blind ist und, mehrere Wochen nach seiner Genesung, noch die Augen sehr schonen muss.

Endlich kehrt dann die Familie nach Wien zurück. Der zwölfjährige *Mozart* erhält von Joseph II. den Auftrag, die komische Oper „*La finta semplice*“ für den Hof zu schreiben, — ferner für ein Gesellschaftstheater die deutsche Operette: „Bastien und Bastienne.“ Der Kaiser fragt Vater *Mozart*: ob sein Sohn wohl gesonnen sey, eine Oper für das Wiener Theater zu schreiben? — Als dieses laut geworden, steben zuerst die Wiener Componisten auf: »Was,« rufen sie »heut einen Gluck, und morgen einen zwölfjährigen Knaben seine Opern dirigiren sehen?« — Indessen weis Vater *Mozart*, Gluck auf seine Seite zu ziehen, und glaubt dadurch seine Feinde geschlagen zu haben. Wie hatte er sich geirrt! und bald (S. 136) stellt sich dieses in seiner ganzen Grösse dar. Man höre! Affligio, der Hofpoet, geht mit Vater *Mozart* einen Accord ein, vermöge dessen der junge Künstler ihm eine Oper, für 100 Dukaten, schreiben soll. Dieser erwartet nun das Gedicht. Die Oper soll auf Ostern gegeben werden; indessen liefert ihm der Poet erst gegen diese Zeit den Text zu einigen geringen Arien. Man verlegt die Aufführung sodann auf Pfingsten; doch auch daraus konnte nichts werden, da der Poet immer noch mit dem Gedichte säumt. Bald aber entdeckt sichs, dass die Wiener Componisten, im Vereine mit den Musikern des Theaters, die Sache untergraben. Sänger und Spieler behaupten: *Mozart's* Musik nicht vortragen zu können; auch erklären sie, dass sie sich von einem Knaben nicht dirigiren lassen wollten u. s. w. Es wird ausgesprengt, die Musik sey keinen Pfennig werth, der Knabe verstehe die italiänische Sprache nicht und habe deshalb gegen Rhythmus, Metrum, und Declamation in den Tag hinein geschrieben. Dieses widerlegen zwar Hasse und Metastasio öffentlich, und die Sache scheint darauf eine andere Wendung zu nehmen. Indessen hatte man, an die Stelle von *Mozarts* Oper, bereits eine andere

auf das Repertoir gebracht, und hielt den Vater *M.* mit der Versprechung hin: dass auf diese Oper nun die seines Sohnes sogleich folgen solle. *Mozart* erhielt hierauf das ganze Gedicht, und ging an die Arbeit. Aber jetzt erfahren wir, dass man sich, im Fall die Oper des jungen *Mozart* aufgeführt werden musste, vereint hat, sie schlecht aufzuführen und zu verderben. Der Leser mag die „*Species facti*" (S. 145 bis 152) selbst lesen, um bei solch einer Künstlerkabale den tiefsten Abscheu zu fühlen. Kurz! als der Vater zuletzt den Theater-Impresario Affligio um eine bestimmte Antwort ersucht, verlässt ihn dieser Italiäner mit den ehrenrührigsten Ausdrücken, und schliesst mit den Worten: »Wenn der Knabe prostituirt werden soll und dies des Vaters Wille ist, so werde ich die Oper zwar aufführen, jedoch belachen und auspfeifen lassen.« Und hiermit bezahlte der Betrüger Affligio eine Arbeit von 558 Folioseiten, die dem Knaben viele schlaflose Nächte gekostet; störte den kindlich reinen Seelenfrieden, der bis jetzt in ihm gewohnt, indem er des Künstlers Ehre gefährdete, und die häuslichen Umstände einer ganzen Familie sehr herunter brachte. — *Mozart* aber, ehe er nun Wien verliess, componirte eine grosse Messe für ein dortiges Waisenhaus, und schenkte sie demselben. — So nur rächen sich grosse Seelen; in solchen Thaten feiert die Menschheit ihren höchsten Triumph.

Bei dem Sinngedichte (S. 153) möchte der Leser neugierig werden, was der Verf. desselben noch über die Unsterblichkeit setzt? denn er wünscht *Mozart* nur *s* diese.

Der Erzbischof von Salzburg ernennt nun den 14jährigen Künstler zu seinem Concertmeister, bei welcher Gelegenheit Hr. v. *N.* (S. 155) bemerkt: »dass da, wo die beginnende Reife allmählig eintritt, auch kräftige Originalität erscheint,« was wir wohl selbst errathen können.

Die fünfte Reise des Vaters mit dem Sohne (S. 156) geht nun nach Italien. Hier finden sich schon häu-

fig Briefe von dem jungen *Mozart* selbst, die manches Wichtige für die Kunst und den Künstler enthalten. Wir finden Nachrichten über den Musikzustand in Verona, Mantua, auch (S. 174) ein Anakroontikon, das sich in einer Menge Vokalen fast singend ausspricht: die Verfasserin heisst Sartoretti.

Unsere Reisenden machen die Bekanntschaft des ehrwürdigen Peter Martini zu Bologna; und in Florenz treffen sie den jungen Lindley, einen berühmten Violinspieler, Schüler des Nardini. Hier offenbart sich das Reine in unseres *Mozart's* Charakter. »Beide Nebenbuhler,« so sagt der Vater, »producirten sich wechselsweise, und unter beständigen Umarmungen.« Lindley begleitet *M.* nach Hause, weint beim Abschied die bittersten Thränen, und überreicht ihm, bei der letzten Umarmung, einige italiänische Stanzen, die auf den Beifall des gefühlvollen Lesers wohl Anspruch machen dürfen. Auch in einem Briefe des jungen *M.* aus Neapel (S. 210) leuchtet das gefühlvolle, unbefleckte Herz desselben machtig hervor.

In Rom wird er Ritter vom goldnen Sporn (S. 215). Die philharmonischen Akademieen zu Mailand, Bologna, Verona ernennen ihn zu ihrem Mitgliede. Dieses alles erzählt der Vater, der Sohn gedenkt dessen mit keiner Sylbe. Er schreibt die Oper *Mithridate Re di Ponto*, und obgleich die Kabale auch hier ihr Wesen treibt, so gelingt es dennoch, diese Oper in Mailand auf die Bühne zu bringen.

Unsere Reisenden kehren zwar bald nach Salzburg zurück, indessen erhält *M.* den Auftrag, zur Vermählung des Erzherzog Ferdinand eine Serenade, *Ascanio in Alba*, zu setzen, und reist deshalb wieder nach Italien. Zur Aufführung dieser Cantate hatte man einen Sänger genommen, der bereits für eine Oper mit 500 Gigliati engagirt war, nun aber das Doppelte verlangte. Man giebt ihm 700 Gigliati und eine goldene Dose. Er schickt beides zurück und reist ab. *M.* nennt dieses Verfahren: Unvernunft und Hoffart. — In Salzburg wieder ange-

kommen, schreibt er zur Wahl des neuen Erzbischofs eine Serenode: *Il sogno di Scipione.* (In welchem Verhältnisse Scipio und ein Erzbischof mit einander stehen, mag der Leser selbst entscheiden; doch hat Ref., in dieser Art, Heterogeneres noch gesehen.)

Wir kommen nun zur sechsten Reise (S. 264), welche abermals nach Italien geht, indem *Mozart* beauftragt worden, für das Carneval in Mailand die Oper, *Lucio Silla*, zu schreiben. Nachdem diese, und zwar mit vielem Beifall, aufgeführt worden, reisen Vater und Sohn wieder nach Salzburg, um, einige Monate nachher, ihre siebente Reise anzutreten, die wieder nach Wien geht, wo sie denn 14 Monate verweilen, und zwar wiederholt ohne allen Nutzen. Sie kehren hierauf in die väterliche Heimath zurück, und treten bald nachher die achte Reise an, und zwar nach München, wo *M.*, neben andern Werken, auch die Oper: *La finta giardiniera* schreibt, die grosses Aufsehn erregt. Bald jedoch sehen wir sie wieder in Salzburg, und *M.* schreibt dort: *Il re pastore*, eine Arbeit, die ihren Werth, auch neben seinen grossern Werken, behalt. Hr. *v. N.* sagt: »Diese Oper scheint den Uebergang des Componisten, aus seiner Schüler Periode in die seiner Vollendung, zu machen. *M.* tritt nun in sein zwanzigstes Jahr. —

Es scheint, dass der Vater ihn jetzt majorenn gefunden, denn er übergiebt ihn nun der Mutter, (?) um ihn auf seiner echten Reise, die nach Paris geht, zu begleiten. Ref. glaubt hier einen feinen Zug im Charakter des Vaters zu entdecken; wie denn von diesem Augenblicke an Vater *M.* an Interesse gewinnt, und seine Briefe an den Sohn, von den Briefen, die er, bisjetzt, und an dessen Seite geschrieben, gerade das Gegentheil sind. Wir finden hier Tugenden in ihm, die bisher schlummerten, finden einen wahrhaft klugen und bedachtigen Mann, fern von aller Eitelkeit und Gewinnsucht, nichts anderes mehr bezweckend, als eine sichere Stelle, und Einnahme für seinen Zögling und guten Sohn.

Die Reise geht über München, wo ihn der Vater gern angestellt wüsste. Was er bereits geworden, was er noch hoffen liess, ward nicht beachtet, und man schickte ihn fort, mit dem Bedeuten, es sey jetzt keine Vacatur vorhanden. Die Reise geht über Mannheim, wo er Holzbauer, Cannabich, Wendling, Fränzl aufsucht, und ihres Lobes voll ist. Nicht so gut wird es Voglern, den er einen musikalischen Spassmacher nennt, viel böse Dinge abseiten seines Herzens von ihm erzählend. *Mozart's* Kunstbrüder wünschen, ihn den Winter dort zu behalten; ein reicher Holländer, Serarius, stellt sich an ihre Spitze, und will die Sache nach Kräften unterstützen.

Mozart schreibt dies seinem Vater, dessen Antwort (S. 339) von der höchsten Bedeutung ist für junge Künstler. Mit dem grössten Erstaunen und Unwillen auch, sehen wir in einem Briefe des Vaters an den Pater Martini in Bologna, dass unser *Mozart* dem Erzbischof zu Salzburg, fünf Jahre lang, um den jährlichen Gehalt von 12 fl. 30 kr., (7 R. pr.) als Concertmeister, gedient. Die Sache würde unerklärbar seyn, erführen wir nicht, dass dieser Mann Gottes sich häufig geäussert habe: „*Mozart* wisse Nichts.«

Wenn *M.* in der Folge (S. 349) sich dahin erklärt: »dass er lieber französische, als deutsche, am liebsten aber italiänische Gedichte bearbeite,« so muss uns das nicht befremden, da unsere lieben vaterländischen Operndichter von dem Grundsatz auszugehen scheinen: »Was nicht der Mühe werth ist, gesprochen zu werden, das singt man.« Folgt nun ein Brief des Vaters, den Ref. ein Kleinod nennen möchte für Jünglinge, die sich eines guten Vaters zu freuen, das hohe Glück geniessen. —

Mozart kommt (S. 357) mit der Mutter glücklich in Paris an.

Ehre oder Geld! — Ehre und Geld wollen sich wenig zu einander gesellen auf dieser sublunarischen Erde. Die Bewohner der Themse und die der Seine wolten dies häufig beweisen, und auch *M.* hat es in London und Paris erfahren.

Wir sehen hier sogleich (S. 364 — 366) das ächte Conterfei einer Scene zwischen dem Künstler und dessen französischem Mäcen. Sie ist ganz aus der Natur gegriffen; und dieser und andere ähnliche Auftritte sind der Grund, weshalb *M.* eine so derbe Sprache, bei der Beschreibung des Musikwesens zu Paris, angenommen. Zu dem Unmuth gesellt sich bald der bitterste Schmerz noch. *Mozart* wird die Mutter durch einen schnellen und unvermutheten Tod entrissen. — Haben wir nun bereits manche seltene Tugend in ihm entdeckt, hier offenbart sich die schönste und zugleich die grösste: Hingebung in den Willen Gottes, und zuversichtliche Hoffnung des Wiedersehens in einer bessern Welt. Den Vater schonend, legt *M.* diese herbe Nachricht für den treuen Gatten, in den Brief an einen Freund, (S. 380) mit den Worten: »Erhalten Sie mir meinen Vater!«

Frankreich reizt ihn nun nicht weiter, und er eilt nach Deutschland zurück. »Sein gerader Sinn« sagt der Biograph »war nicht für die Schlangenwindungen, die, auf einem Tummelplatze menschlicher Thorheiten, auch Künste und Wissenschaften umstricken.« Obgleich Jene Operngedichte seinen Beifall hatten, so hatte doch die französische Sprache selbst diesen eben so wenig, als die französischen Sänger, von denen er sagt: sie singen nicht, sondern schreien, heulen und zwar aus vollem Halse, aus Nase und Gurgel.*)

Bald sehen wir nun unsern *M.* in den Fesseln der Liebe. Ihre Allgewalt zieht ihn zu der berühmten Aloy-

*) Das muss sich nun freilich geändert haben, denn ein neuerer Beobachter, ein Deutscher selbst, will behaupten: die französischen Sänger standen heut zu Tage weit über den deutschen, und italianischen. Das Mittel, dessen sie sich zu diesem Aufschwung bedienen, nennt der Seher: »Kehlgriff.« Wohl möglich, dass besonders die deutschen Sängerinnen sich mit diesen französischen Kehlgriffen nicht befassen mögen! — *Vf.*

ein Weber hin. Sie verschmäht ihn, und er sagt, vielmehr singt zum Claviere: »Ich lass das Mädel gern, das mich nicht will.« Er unterrichtet der Unholdin Schwester, Constanze, sieht diese späterhin in Wien wieder, findet, dass sie mehr Eindruck auf ihn mache, als selbst Aloysia, und — wird ihr Gatte.

Schon früher hatte ihm der Vater geschrieben, man sei in Salzburg gewilligt, ihm die Dom-Organistenstelle zu geben, welche, mit einer versprochenen Vermehrung des väterlichen Gehaltes, eine jährliche Einnahme von 1000 fl. ausmache. *M.* geht in des Vaters Wünsche ein. Gross war seine Liebe zum Vater, heftig die zu der Braut; wie hätte es fehlen können, dass er nicht einstweilen eine solche Stelle angenommen!? Leider werden wir, in der Folge, sehen, wie wenig sie ihm zusprach, und den keimenden Helden zum Ziele führte. Ein Jahr kaum hält sein nimmer rastender Sinn hier aus, und er eilt nach München, um die Oper *Idomeneo* zu componiren, die man mit Recht ein Kind gedoppelter Liebe nennen kann. Dies grosse Meisterstück ist leider! wenig bekannt. Wir sind von dem Ernsten so ziemlich abgewichen, und die Zahl derer, welche der zwiefachen Liebe: der zum Vater, wie zu der Erwählten, so huldigen, wie Idoment, ist zu gering, als dass es der Mühe lohnen möchte, eine Darstellung solcher Tugenden zu unternehmen. Ref. kann hier wohl sagen: *Experto crede Ruperto!* *) — Wer an irgend

---

*) Hr. *v. N.* sagt: »Was noch keine deutsche Bühne gewagt hatte, unternahm das Theater zu Cassel. Man gab dort den Idomeneo.« Kurfürst Wilhelm I. schuf ein Hoftheater und übergab Ref. die Direktion der Oper. Ohne Säumen wurde nun Idomeneo einstudirt, mit der trefflichen Uebersetzung des Geh. Rath von Apell. Das Unausbleibliche verkündete sich bald in dem bösen Willen der Operisten, und was dieser vermag, ist bekannt. Sie wollten die Recitative in einen Dialog verwandelt haben, andere Stücke einlegen u. s. w., das wurde aber keinesweges zugegeben. Ref. endete keine Probe, ohne von den Launen seiner Widersacher, und dem Aerger

ein Gemälde Raphaels, eine Statue Rauch's, ein Gedicht von Schiller, seine frevelhafte Hand legen wollte, den würde man nach Bedlam oder auf die Galeere schicken. Eine Oper jedoch kann unbestraft, vom Lampenputzer und dem Coulissenschieber an bis zur höchsten Instanz eines Theaterpersonale, beschmutzt und verdorben werden; und es ist dem Componisten wohl zu rathen, dass er sich mit all diesen unwirthbaren Leuten in Rapport setze, will er seine Arbeit in ihrer möglichen Vollendung sehen. Schauspieler und Tonkünstler, die eine wissenschaftliche Bildung, eine Veredlung des Geistes, ihrer Kunst beigesellen, sind eben so achtbare Mitglieder eines Staates, als die sogenannten Komödianten und Musikanten tief unter dem letzten Tagelöhner stehen, der sein animalisches Leben auf dem Stroh beginnt und wieder aushaucht.

Mozart reist nun nach Wien. Der Ruf, den er durch seinen Idomeneo erhielt, geht vor ihm her. Dort findet er den Erzbischof, seinen Herrn, und sieht sich genöthigt, zu dessen Gefolge zu treten, um mit den Kammerdienern, Köchen u. s. w. an einem Tische zu essen, wovon er ächt lakonisch folgende Beschreibung macht: „Beim Essen giebts einfältige, grobe Spässe. Mit mir „macht keiner Spass, weil ich kein Wort rede und, muss „ich, es allzeit mit dem grössten Ernste thue. Hab' ich „abgespeist, dann gehe ich meiner Wege." Indessen muss er sich dem Willen seines Herrn fügen, darf kein Concert geben, das seine Umstände verbessert hätte u. s. w. Sogar in einem Concert für die Armen spielen zu dürfen, schlägt ihm der Erzbischof ab, weil er, wie *M.*

über das absichtliche Untergraben des Guten mächtig ergriffen zu sein. Und so konnte es denn nicht fehlen, dass Idomeneo, halt gegeben, und halt aufgenommen, nach zweimaliger Aufführung von dem Repertoir gestrichen wurde. Ref. verlangte nun seine Entlassung. Auch ging bald darauf das Hoftheater wieder ein. Der Kurfürst hatte den besten Willen. Die Histrionenkabale siegte. *Vf.*

selbst erklärt, mit seinen Leuten prunken will. Eine originelle Art zu prunken! — Endlich aber verliert *M.* die Geduld, und sucht um seine Entlassung nach, die auch, mit der Aeusserung: „wenn er dem Erzbischof nicht recht dienen wolle, könne er sich weiter scheeren," sehr bald erfolgt. Dies „nicht recht dienen" erklärt sich aber dahin, dass *Mozart*, neben seinem Amte, auch Kammerdiener sein sollen, was er unterlassen. Zuletzt beehren S. fürstl. Gnaden unsern *M.* noch mit den Ehrentiteln: »Bube, Schurke, liederlicher Kerl,« was aus dem geistlichen Munde, wie *M.* sagt, gar säuberlich geklungen. Das Ehrgefühl des Künstlers wird indessen, durch diese priesterliche Behandlung, so erschüttert, seine Galla so in Bewegung gesetzt, dass, wie er (S. 444) sagt, er Abends beim ersten Akt der Oper nach Hause gehen und sich zu Bette legen müssen. »Ich ward,« so erzählt er, »erhitzt, zitterte am ganzen Körper, und taumelte, wie ein Betrunkener über die Strasse, musste auch den ganzen folgenden Tag das Bett hüten.« Also verfuhr Se. fürstl. Gnaden mit *Mozart.*

Der hohe Sänger bestimmt nun die Kaiserstadt zu seinem künftigen Wohnort.

In seinem Urtheil über Clementi stimmt Ref. vollkommen ein, und sicher auch die meisten Tonforscher. Er macht die Bekanntschaft des Ritter Gluck: »Der Umgang mit ihm« sagt Hr. v. *N.* »und das unablässige Studium seiner erhabenen Werke, gab *M.* viel Nahrung, und hatte Einfluss auf seine Operncompositionen.« Ref. meint, dass uns *M.* hierdurch, auch dass er Haydn seinen Lehrer nennt, nur werther noch geworden.

Der Kaiser (Joseph II.), der italiänischen Oper müde, errichtet eine Deutsche, und *M.* schreibt für diese die Entführung aus dem Serail. In seiner eigenen Beleuchtung dieser Oper (S. 454 — 458) zeigt *M.*, dass er wohl wusste, warum er *so*, und nicht anders setze, und giebt uns eine Einleitung in das weit ausgedehnte Fach der Aesthetik. Hierauf verfehlt er nicht, den Operndichtern (S. 459) einige, sehr zu beherzigende Winke zu

geben, welche auch die Herren Uebersetzer zu einigen Betrachtungen auffordern möchten.

Wir stossen nun auf eine Verschanzung, in welche sich viel böses Gesindel geworfen, dem fast nicht beizukommen ist. Ref. redet von Nachschreibern und Nachdruckern. *Mozart* schreibt (S. 461) seinem Vater: »Nun habe ich keine geringe Arbeit. Bis Sonntag über 8 Tage muss meine Oper in die Harmonie gesetzt sein, sonst kommt mir ein anderer zuvor, und zieht anstatt meiner den Nutzen ein.« Indessen war der Klavierauszug dieser Oper bereits auswärts im Druck erschienen, und die Arrangements von der Piccol - Flöte bis herunter zum Contrabass hatten bereits ihren Anfang genommen. *Mozart* blieb nur die Ehre.

Ist Sicherheit des Staates mit Sicherheit des Eigenthums verbunden, so muss der Erste sorgen, dass das Andere nicht ungestraft geraubt werde. Man entschuldigt das Unterlassen dieser Sorge damit, dass der Bisher dem Publikum das Gestohlene zu geringerem Preise überliefere als der Eigenthümer, und stellt damit diesen als einen Betrüger, jenen aber als einen Wohlthäter auf. Es ist hier nicht der Ort, die Sache weiter zu besprechen, soviel aber ist gewiss, dass, wenn der Spartaner den Diebstahl erlaubte, um das Volk vom Ueberflüssigen zu entwöhnen, und wachsam zu machen, wir den Luxus des Raubers befördern, und selbst der Wachsamkeit Hohn sprechen. *M.* bearbeitet seine Harmonie, aber das Publikum ist schon im Besitz derselben, die Verleger ziehen hohe Summen von seinen Werken ein, und *M.* weis oft seine, und der Seinigen, dringendsten Bedürfnisse nicht zu befriedigen. Auch die Entführung aus dem Serail schrieb *M.*, wie den Idomeneo, im Hochgefühle seiner ersten und reinsten Liebe. Indessen wurde erstere mit weit mehr Beifall gekrönt, als letzterer, wie denn der Menge, die im Publikum den Ausschlag giebt, allzeit das Komische näher liegt, denn das Ernste.

Es erwacht aber nun der italiänische Neid, und der Kaiser selbst glaubt, es seyen zu viel Noten in der Ent

führung. *M.* giebt ihm die allbekannte Antwort, welche man nachher auch Cherubini, bei Gelegenheit seines Zwiegesprächs mit Napoleon über die Oper Medea, in den Mund gelegt.

Mozart, im steten Amalgama mit seiner Entführung aus dem Serail, entführt bald seine Braut, da man ihm die Einwilligung zur Heirath versagt. Sie erfolgt jedoch und die Verbindung geschieht (4. Aug. 1782.) Lesen wir, was *M.* (S. 466) hierüber geschrieben: »Bei unserer »Einsegnung waren Mutter und Schwester meiner Braut »und einige Freunde. Als wir zusammen verbunden wur»den, fing sowohl meine Frau, als ich zu weinen an. Da»von wurden Alle, sogar der Priester, gerührt, und Alle »weinten, die Zeugen unserer gerührten Herzen waren.« Möge Ref. auch von Manchem über dies Einschiebsel missverstanden, vielleicht auch verlacht werden. Diejenigen, welche das wahrhafte Glück der Ehe kennen, werden diesen Beweis, dass *M.* ohne alle Nebenabsichten sich verband, hier gern aufgenommen sehen; auch will die jetzt folgende Abbildung unseres neuen Ehepaares unser Vergnügen noch steigern.

Wenn wir weiterhin lesen, dass weder Don Juan, noch Figaro den Wienern so gefallen habe, als seine letzte Oper, die Zauberflöte, und zwar aus dem Grunde, weil er bald nach ihrer Vollendung gestorben, so fallen uns des Genfer Philosophen Worte ein: »*On voudroit tuer les vivans et faire ressusciter les morts*.«

Schmeichelhafter für Pleyel konnte wohl kein Urtheil sein, als das, welches unser *M.* (S. 480) über ihn ausspricht. Die Zahl seiner Compositionen vermehrt und steigert sich täglich, so dass selbst Haydn ausruft: »Ich sage vor Gott und als ehrlicher Mann, dass ich *Mozart* für den grössten Componisten anerkenne;« und dennoch muss eben dieser grösste Componist, um sich und die Seinigen zu ernähren, sich mit Unterricht in der Stadt befassen, dennoch wird der, welcher die Säckel Anderer füllte, um geringe Schulden mit Arrest bedroht. Indess scheinen sich seine Umstände bald zu verbessern, indem

er jetzt 2000 fl. in die Bank zu legen im Stande ist. Vater Haydn seine Achtung zu bezeigen, setzt er 6 Quartetten, die man unter die berühmtesten zählt, und widmet sie ihm. Welch schöner Erguss der Ehrfurcht eines Meisters gegen den andern! — Artaria, der Verleger, zahlt ihm 100 Dukaten für das Werk. Er hätte ihm deren 1000 zahlen können, wäre der Nachdruck nicht. Hierauf schreibt *M.* seinen *Davide penitente*, und kurz darauf die Oper *Figaro*. Dieser Oper stellt sich jedoch eine mächtige Nebenbuhlerinn entgegen in Martin's *Lilla*; auch trägt sie den Sieg davon, wie bei den Wienern leicht voraus zu sehen war. Bei Martin ist Alles hell und auf der Stelle sichtbar. Nicht so bei *M.*, dem Teutonen. Hier tritt man, wie Claudius von Klopstock sagt, in ein kaum erhelltes Zimmer, und nur nach und nach enthüllen sich die darin aufgestellten Gemälde. Der Mensch, hat er, bei hellem Lichte, schnell alle Gegenstände erkannt, will, das verlangt sein immer im Forschen beschäftigter Geist, allzeit mehr noch auffinden, der sich gegen die unbelohnte Mühe sträubt, und durch sie ermattet. Kaum hatte die Ouverture zur Lilla dem ebenfalls schon verhallten »Freut euch des Lebens« sein Dasein gegeben, als sie bereits weniger aufgeführt, und nachgerade fast ganz vom Repertoire gestrichen ward. Immer noch werden neue Schönheiten in *Mozart's* Figaro entdeckt und, indem er, dem blos Fühlenden wie dem Denker, stets neue Reize darbietet, wird er ein Lieblingling Aller bleiben. Selbst Joseph II. hielt ihn für *M's.* schönstes Werk. Das Zwiegespräch des Monarchen mit dem von Dittersdorf (S. 496 — 497) enthält die sinnreichste Vergleichung beider über *M.* und Haydn. Der Kaiser vergleicht *M.* mit einer, goldenen Tabatiere, die in Paris, Haydn mit einer, die in London verfertigt ist. Hier geschmackvolle Verzierung; dort Simplizität und ausnehmend schöne Politur. *M.* wird mit Klopstock, Haydn mit Gellert verglichen.

In Prag war es, wo man den Werth des Figaro sehr bald anerkannte. Auch sagt *M.*: »Die Prager verstehe

mich,« deshalb schrieb er auch dort die Opern: *Così fan tutte*, *Clemenza di Tito* und *Don Giovanni*. Von der grössten Bedeutung ist das, was wir (S. 501) über das Prager Orchester bemerkt finden. — »Dies unvergleichliche Orchester« heisst es »wusste *Mozart's* Ideen ganz genau auszuführen. Auf diese verdienten Männer, die zwar grösstentheils keine Concertisten, aber desto gründlichere Kenner und Orchester-Subjecte waren, machte die neue Harmonie und der feurige Gang des Gesanges den tiefsten Eindruck.« Ref. meint: man solle den Herren Concertisten nur ihre Solo's in die Partie schreiben, und sie anhalten, während der Pausen genau zu horen, was zu ihrem Nutzen dienen möchte, damit auch sie dereinst tuchtig befunden werden, in die Reihe der guten Ripienisten zu treten.

Ueber die Composition und die Aufführung des *Don Giovanni* in Prag, lesen wir (S. 502 — 512) manches Treffliche von anerkannt sachverständigen Schriftstellern. Da hingegen heisst es wieder, dass diese Oper in Wien weniger gefallen habe, denn die Oper *Axur* des Salieri. Ref. bezieht sich hier auf das, was er bereits über die Wiener bei Gelegenheit der Lilla und des Figaro gesagt.

Unter all seinen Opern schätzte *M. Don Giovanni* und *Idomeneo* am meisten, und wir glauben es gern. Beide sind Extreme. Hier das reitzende Gemälde keuscher Liebe, und kindlicher Ergebung in den Willen der Götter; dort das Verspotten aller Tugenden, das Lästern der Gottheit, konnten beide auch nur die beiden Enden der Kunst berühren, und haben dies im höchsten Grade gethan.

Als man *M.* sagte, dass die Quartette, welche er für Haydn geschrieben, zu seinen besten Werken gezählt würden, antwortete er (S. 513) „das war Schuldigkeit, „denn ich habe von Haydn erst gelernt, wie man Quar„tette setzt.“

Wir wissen es, wie Haydn bei seinem ersten Erscheinen von Berlin und Hamburg aus verspottet wurde.

Ein Glied dieser Splitterscher glaubte auch *M.* in die Zirkel der Blindheit und Herzlosigkeit einführen zu können, und war daher emsig bemüht, Haydn, in dessen Gegenwart, herunter zu setzen, (S. 513). Als es aber *M.* zu arg wurde, rief er in äusserst heftigem Zorne aus: „Herr! und wenn man uns beide zusammenschmelzt, wird noch lange kein Haydn daraus." Die Folge davon war, dass gedachter, wohlbekannter Mann nun auch *M.* seinen Stachel fühlen liess; doch soll er sich vor seinem Ende noch bekehrt haben.

Was (S. 515 — 523) Herr Stiepanek über *Don Giovanni* sagt, darf nicht übergangen werden.

Im Jahre 1787 verlor *M.* seinen Vater. Die Empfindungen, welche er darüber (S. 524) an den Tag legt, zeigen wiederholt ein reines, kindliches Gemüth.

Friedrich Wilhelm von Preussen wünscht *M.* in Berlin zu sehen, und dieser unternimmt die Reise. Sein Aufenthalt in Leipzig giebt ihm Gelegenheit, sich über das dortige Orchester und die italiänischen Sänger auszusprechen. Man lese (S. 528) seine ganz eigne Art, zu einer guten Orchesterbegleitung zu gelangen und wie er dabei seine tiefe Menschenkenntnis bewährt. Das Concert, was er dort giebt, bringt ihm die Unkosten nicht ein.

Wir sehen hierauf (S. 532), dass *M.* noch immer keine feste Anstellung hat, und dass ihn Unsicherheit der Einnahme und häusliche Schicksale, in pekuniärer Hinsicht, tief heruntergebracht.

In Berlin wird er zwar überall äusserst günstig aufgenommen, indessen lesen wir von dort weiter nichts Erhebliches, als (S. 535) sein Urtheil über die dortige Capelle; dass ihm der König 100 Louisd'or verehrt zu haben scheint, und er dessen Vorschlag, mit 3000 Thlr. Gehalt in seine Dienste zu gehen mit den Worten: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen" ausgeschlagen hat.

Er geht hierauf nach Wien zurück, wo ihn wiederholt Neid, Kabale, Unterdrückung und Armuth erwarten. Aber bald fordert er seine Entlassung, woraus hervor-

geht, dass er angestellt gewesen, was der Biograph zu bemerken vergessen hat. Der Kaiser sagt ihm: „Wie? Sie wollen mich verlassen?" *M.* bleibt, und als ihn jemand fragt, ob er sich bei dieser Gelegenheit nicht einen festen (soll wohl heissen bessern) Gehalt vom Kaiser ausbedungen, antwortet er fast unwillig, »der Teufel denke in solcher Stunde daran.«

Endlich dann wurde er Kapellmeister mit einem Jahresgehalte von 800 fl.; es ist ihm aber nie ein Auftrag zu irgend eine Composition für den Hof zugekommen.

Hr. *v. N.* sagt zwar: *M.* sei zu edel gewesen, um zu kriechen, zu schmeicheln, *all' italiano* zu betteln, sodann sei er ja nur ein — Deutscher gewesen. Diese Vorwürfe treffen jedoch, wie Ref. meint, Joseph II. nicht, und der Klage über seine Oekonomie von dieser, stellen sich die Wohlthaten, die er auf einer andern Seite ausübte, als Vertheidiger entgegen. Ref., selbst Künstler, kann den Fürsten nicht hoch genug ehren, welcher den Künstler ihre richtige Stelle anweist. Das Nothwendige hat in einem gebildeten Staate immer den Rang vor dem Schönen. »Der Wiener Adel,« sagt schon Vater *M.*, »schränkt sich ein, um dem Kaiser zu gefallen.« Wohl dem Lande, wo auch in diesem Stücke der Regent dem Volke ein Vorbild ist! —

In diesen Zeitpunkt fällt *Mozarts* Bearbeitung des Händelschen Oratorium: der Messias, wie auch das Verfertigen der Oper: *Cosi fan tutte.*

Joseph stirbt, und *M.* reist, seine schlechten Umstände zu verbessern, zur Kaiserwahl nach Frankfurt. Er mag aber auch hier seine Absicht verfehlt haben.

M. fängt an zu kränkeln, und schreibt in diesem Zustande beide Opern, die Zauberflöte, und die *Clemenza di Tito.*

Bei dem Erwähnen der ersten dieser Opern lesen wir (S. 550): „Trotz der hundertfältigen Bemerkungen, die „man über die Zauberflöte gemacht, ist es Niemand ein- „gefallen, zu zeigen, dass darin von den Priestern die „Choralmelodie: „„Ach Gott vom Himmel sieh' darein

„etc.““ und von den eisernen Männern die Melodie des „Liedes: „„Christ, unser Herr, zum Jordan kam etc.““‘ „gesungen wird.“ Dies ist jedoch dahin abzuändern, dass die Priester keinesweges, sondern nur die eisernen Männer die Melodie das: Ach Gott vom Himmel etc. singen. Wer erkennt auch nicht im Chor der Priester den hohen Genius *Mozarts*??

Zur Krönung in Prag schrieb er die *Clemenza di Tito*; zuletzt noch das *Requiem*, an dessen Vollendung ihn der Tod hinderte.

Nicht ohne tiefe Rührung, die der Leser gewiss mit ihm theilen wird, hat Ref., bei der Beschreibung seines Todes, Folgendes gelesen: „Eben jetzt soll ich fort“ ruft er aus „da ich ruhig leben könnte. Jetzt soll ich „meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sclav der „Mode, nicht mehr von Speculanten gefesselt, den Re„gungen meiner Empfindung folgend, frei und unabhän„gig schreiben konnte! Ich soll fort von meiner Familie, „von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da „ich im Stande gewesen wäre, für ihr Wohl besser zu „sorgen!“ — Er starb am 5ten December 1791 bei völligem Bewusstsein. —

Das Erbtheil aller grossen Männer, die Verläumdung, folgte auch *M.* nach. Welch anderes Geschäft, als dieses, wäre auch wohl dem Neid geblieben! Aber in allen Landen hüllte sein Todestag die, welche ihn zu schätzen wussten, in tiefe Trauer. Minerva warf die Flöte in den See aus Eitelkeit; ein Musiker zerschlug seine Harfe bei der Nachricht von *Mozarts* Tode, und entsagte für immer seinem Saitenspiele. Es fehlte daneben nicht an Unterstützung der Wittwe; der immer verfolgte, immer um seinen Gewinnst betrogene Gatte starb in grosser Dürftigkeit.

Eine Abbildung seiner zwei hinterlassenen Knaben, die vielen Antheil an ihrem dermaligen Schicksal einflösst; und die seines Ohres werden uns (S. 585 und 586) mitgetheilt. Letzteres weicht von dem gewöhnlichen Bau merklich ab, indem sowohl das kahn- (s muschelförmige Aeussere desselben und selbst die Ohrläppchen ganz

anders gestaltet sind; auch einen engern Eingang zum innern Ohr bilden, als das gewöhnlich Ohr, der einen stärkern Effect auf das Paukenfell machen will. Anstomen werden dies *Mozart*sche Ohr merkwürdig finden.

Wir treffen nun auf Einiges von dem Sohne *Mozarts*, der sich der Tonkunst gewidmet, das billig ein besonderes Werk hätte ausmachen sollen. Wenn es gleich (S. 621) heisst: in den entferntesten Welttheilen, wohin kaum der Name der berühmtesten Europäer dringt, hallen *Mozarts* Harmonien wieder, und wenn selbst der bekannte Botaniker Hänke sagt: in den philippinischen Inseln werden seine Werke mit Entzücken gehört, so meint Ref., dem einige Nachrichten, und selbst nähern, über das Musikwesen mancher Inseln zugekommen, dass nicht die Einwohner, obgleich wir sie mit Unrecht und blos deshalb Wilde nennen, weil sie noch nicht so zahm geworden, als wir, sondern die dort wohnenden Europaer dies Entzücken kund thuen; von dem wir hoffen wollen, dass Pluto, der eben kein Freund von Kunstextase ist, sich nicht darein mischen werde, was so leicht möglich ist.

Was jedoch einen Theil des Lesenswerthtesten ausmacht, ist der, unter der Aufschrift: „*Mozart* als Künstler und Mensch" jetzt (S. 622) folgende Artikel. Ihn mögen alle jungen Tonkünstler, ihn mögen auch diejenigen beherzigen, welche sich berufen fühlen, über *M.* zu urtheilen, besonders die Einwohner eines Landes, an dessen Küste der Goldsand des alten Griechenlands im Staube sich verloren.

Die, über Kirchenmusik voneinander abweichenden, Meinungen des Protestanten und Katholiken (S. 658 — 659) dürften einer Beherzigung von Seiten derer verdienen, welche die leichtesten und schönsten Mittel zum Zwecke mit fanatischem Sinne verketzern: »In früherer »Kindheit, noch nicht wissend, wo man mit seinen dunkeln, oder drängenden Gefühlen hin soll; wenn man, in »voller Inbrunst des Herzens, seinen Gottesdienst abwertet, ohne eigentlich zu wissen noch, was man will? und

»leichter, und gestärkt davon weggeht, ohne zu wissen, »was man gehabt hat? wenn man denjenigen glücklich »preist, die, unter dem rührenden Gesange eines *Agnus »Dei*, knieend das Abendmahl empfingen und, bei dem »*Benedictus qui venit*, in sanfter Freude des Herzens er»glühen — denn ist es anders u. s. w.« — Das war die Antwort, die *M.* im protestantischen Leipzig denen ertheilte, die sich äusserten: »Es sei ein unersetzlicher Schaden, dass es so vielen grossen Tonmeistern, besonders der vorigen Zeit, ergangen, wie den alten Malern, welche ihre ungeheuren Kräfte meistens nur auf unfruchtbare (?) den Geist tödtende (??) Gegenstände der Kirche gewendet.« — Trüb und ungestimmt geworden durch solche Aeusserungen, ward er nun, wie sein Biograph erzählt, bitter auch, trank viel starken Wein und war für die Gesellschaft verloren. Dies Letztere diene besonders denen zur Nachricht, welche auch *Mozart* mit dem *„Cantores amant humores“* beehren zu müssen glauben. Gelegenheit, eine sich über seine häuslichen Umstände hinaus erstreckende Gastfreiheit, dann der Unmuth, in welchen ihn das Heer seiner Verfolger, seiner Betrüger brachte, mögen ihn zuweilen verleitet haben, das Alltagsleben vergessen zu wollen; auch mag es fast eben so unmöglich sein, bei kaltem, nüchternem Sinne auszurufen: »Auch die Todten sollen leben!« als eine marmorne Statue Worte der Busse, einem Bösewicht, in Tonklängen, predigen zu lassen. Ob übrigens solche Meisterwerke eine Abwesenheit des Geistes verrathen, darüber mag der entscheiden, der da weis, was der Geist ist. —

Besondere Aufmerksamkeit verdient, was (S. 683) von einem gewissen Stadler gesagt wird, einem Erzbetrüger. Dieser Stadler war ein Clarinettist, und muss nicht mit dem, durch die neusten Verhandlungen über *Ms.* Requiem bekannt gewordenen, Abbé Stadler verwechselt werden; was der Biograph unverzeihlicher Weise zu bemerken vergessen.

Auch bittet Ref., die menschenfreundliche Handlung des Wiener Flecksieder *Rindam* (S. 686) nicht zu überschlagen. —

Am Schlusse dieser Biographie erfahren wir noch, dass man *M.* ein Denkmal errichten wollen, bei weitem aber nicht den vierten Theil der Kosten erhalten habe, obgleich der Kaiser selbst eine ansehnliche Summe dazu unterzeichnet hatte. Wozu auch ein Denkmal? Hat sich nicht der Unsterbliche sein Denkmal selbst gesetzt? Auch konnte man ja bereits nach einigen Jahren die Stätte nicht mehr, wo seine Reste schlummerten und entschuldigte sich der Todtengräber doch damit, dass die Todten hier nach kurzer Zeit sämmtlich umgegraben würden. Wäre Wien nicht so gross, man sollte meinen, es sei sehr klein.

Der schönen Kränze aber, welche ihm überall, besonders zu Prag (S. 697) und vorzüglich zu Paris in die Grabeshöhle folgten, die feierliche Handlung (S. 699) die ihm in dem jährlichen Concerte des Konservatorium durch eine Rede des Lucian Bonaparte zu Theil wurde, welche schöne Blüten Piccini, Cherubini, Gretry, Mehul und Andere zu dem Kranze fügten, dürfen wir nie, nie vergessen, wollen wir uns Anhänger nennen des grossen Geistes, der die Tonkunst zu der Höhe erhoben, in welcher wir staunend nach der Weltbeglückerin, und schwindelnd hinauf sehen.

Folgt nun als Anhang zu *W. A. Mozart* Biographie zuerst ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke einschliesslich der Fragmente und Entwürfe, Etwas über 800, und ein Facsimile von *Mozarts* Hand. Alsdann lesen wir unter der Rubrik „*Mozart* und die Eigenthümlichkeit seiner Werke (S. 23) manches, was Rochlitz, Busby, Gerbert u. A. Würdiges über ihn gesagt, aber auch manches Unwürdige, auf der Afterweisheit buntscheckigem Jahrmarkte ausgeboten, und erkrndelt von Sophisten, die ihren derben Faustkampf darüber kampfen, ob man die Form säge, oder die Façon eines Hutes und den ruhigen Wanderer necken, bis er

endlich einen Stein unter die Tümpelbewohner zu werfen sich nicht enthalten kann.

Unter diesen zeichnen sich vorzüglich aus: der würtembergische Kammermusikus, Herr Johann Baptist Schaul. Da er bereits gehörig zurecht gewiesen worden, so wäre es ein Verbrechen an der Zeit, weiter noch von ihm zu reden. Franzosen und Italiäner haben nicht ermangeln wollen, den grossen Todten zu verunglimpfen. Lassen wir dies schwarze Gefieder krächzen, und ruhig seinen Hunger am bewussten Lieblingsmahle stillen. Dem Gemahl der berühmten Sängerinn Catalani jedoch, der da behauptet: *Mozart* hätte, um etwas Ordentliches zu machen, seine Frau kennen müssen, kann Ref. versichern, dass er fest überzeugt ist: *M.* würde, wenn er den Gesang der Dame Catalani in der Art gehört hätte, wie Ref., auf und davon gelaufen sein. Sei es nun Mangel an richtigem Gefühle für das, was sie dormalen leistete, sei es Verwegenheit selbst, die Fabel vom Apollo und Marsyas ward im Publikum fast zu laut, als ihr letzter *élan* (ich weiss kein deutsches Wort für dies Zusammenraffen körperlicher Kräfte) das ganze Haus erschütterte.

Der Helvetier Nägeli spricht, wie bekanet, gern, und zwar Viel. Viel und Vieles begegnen sich aber selten. Indessen ist er in seiner Heimath *primus inter pares* und es will etwas bedeuten, wenn Jemand, der eben von einem hundertjährigen Schlafe erwacht, bestimmen will, wie sich der Kaiser Nicolaus in diesem Augenblicke gegen die Rajah's und Consorten verhalten soll. Wir wissen es, dass Calvin, nachdem er den Servetius hatte verbrennen lassen, sich der Kirche angenommen, Gemälde und Orgeln herausgeworfen und den Choral verbannt hat, und hundert Jahre verflossen sind, ehe in der Calvinischen Schweiz irgend ein Tonklang sich wieder hören lassen. Und „*hinc illae lacrimae.*"

So kurz nun auch Ref. sich bei genannten Unbilden, deren Kopf, wie Balde sagt, in ihren eignen Schlund fällt, verweilen wollen, bei dem Stärksten, was die Un-

besonnenheit (S. 67a) über *M.* gesagt, kann er dies amts- und pflichtmässig nicht und muss dem Sprecher näher treten. Wir lesen nämlich dort noch Folgendes: »In einem Hefte einer musikalischen Zeitschrift von Berlin vor mehren Jahren wurde behauptet: *Mozart* habe »eigentlich keine höhere Bildung gehabt.« Verständigen wir uns zuvor über die Bildung im Allgemeinen. Sie ist, meint Ref., das Gut, welches alle Menschen zu erringen streben, die sich in dem, ihnen zugefallenen Range des bürgerlichen Lebens an Verstand und Herzen auszeichnen. Zu einer Hauptbedingung dessen, der auf Bildung Anspruch macht, gehört, dass man selbst den geringsten seiner Brüder nicht unter sich stelle. Diese Bedingung aber wird nicht erfüllt, wenn man ihn, sei es von der einen, oder andern Seite, herabsetzt, ja sogar diese Herabsetzung öffentlich beurkundet. Auch darf hierbei nicht vergessen werden, welch einen Schatten dies zugleich auf unser Herz wirft. Und wäre es Bildung schon, einem Besitzer derselben dies mühsam errungene Gut abzuläugnen, denn möge uns der Himmel vor einer höhern Bildung behüten! Die Männer der Fakultäten, und die der Kunste, gehn beide verschiedene, jedoch zum Ganzen so nöthige, als an und für sich wohlthätige Wege. Sie trachten, die Menschheit zu beglükken; die Einen, indem sie unsern Verstand, die Andern, indem sie unser Herz in Anspruch nehmen. Auf beide zusammen wirken zu können, das ward nur Wenigen, ward nur Auserwählten zu Theil. Dass unser Berliner Kritiker nicht zu diesen gehört, liegt am Tage. Und wenn er dem Künstler vorwirft, dass dieser keine höhere Bildung, habe was den Verstand, so kann ihm dieser denselben Vorwurf machen in dem, was das Herz betrifft. Der Staatsmann darf nicht über die Kunst, der Künstler nicht über Staatsangelegenheiten seinen individuellen Zweck vergessen, wollen beide Anspruch machen auf Achtung. Mit Empirikern, wie mit Ultra's haben wir nichts zu schaffen, da weder der eine noch der andere dem Staate Nutzen bringt. Ihre Grundsätze sind

zu schwankend, als dass sie anwendbar wären, und tiefere wie höhere Bildung stehn hier auf einer Linie. Denn von der Feder zum Leist, oder vom Kantianer zum Mystiker herab zu steigen, ist eins und dasselbe, und lohnt nur durch verspotten oder bemitleiden.

Will sich der Berliner Sophist jedoch überzeugen, was *M.* als Künstler und Mensch gewesen, so beherzige er, was dort in dem, Beides betreffenden Artikel gesagt wird. Ist ihm die Kenntnis der Rhetorik nicht fremd geblieben, so wird er leicht finden, dass hier ein Mann der Wahrheit redet. Kann er aber nicht begreifen, wie *M.*, der weder in Göttingen, noch Halle, noch Berlin studirte, diejenige Bildung völlig besessen, welche zu einem würdigen Staatsbürger und guten Tonsetzer erforderlich ist, so bedenke er: dass, wenn gleich die, den Verstand allein in Anspruch nehmende, Theorie der Tonkunst vom Kathederherab gelehrt werden kann, eine richtige Anwendung derselben das Werk der ununterbrochenen Reflexion ist, die von dem Künstler selbst ausgehn muss, und deren Ende zu bestimmen nur ein Traum ist des Thoren.

In der That, man weis nicht, wen man mehr bedauern soll: den Künstler, der den Gelehrten, oder den Gelehrten, der den Künstler nicht achtet. — —

Nicht immer lesen wir die Namen derer, welche das Ausgezeichnetste über *Mozarts* Werke (S. 60 — 176) gesagt, und nur einge Male den unsers Rochlitz. Es wäre zu wünschen, dass wir sie Alle hätten kennen lernen diese Männer der hohen Einsicht und der Wahrheitsliebe. Leicht möchte dieser Theil der Biographie *Mozarts* der gewichtigste sein.

Folgen nun Beschreibungen der Denkmale, welche unserm *M.* gesetzt worden (S. 176); ferner Denkmünzen, die man auf ihn geschlagen; in Kupfer gestochene, und in Holz geschnitzte Bildnisse desselben, wie auch Gemälde und Büsten; Gedichte, die man auf ihn verfertigt u. s. w. Tragen gleich manche dieser Beweise hoher Theilnahme nicht das Meistersiegel an der Stirn, so wollen

sie doch sämmtlich eine Liebe und Achtung zu dem grossen Todten aussprechen, die unserm Herzen wohl thut, da er ihrer würdig war. *Mozart* war ein guter Sohn, ein zärtlicher Gatte, ein sorglicher Vater, ein Freund seiner Freunde. Er kannte die Rache nicht, weniger noch die Eigenliebe. Er war ein Mann der Bescheidenheit und achtete fremdes Verdienst. Er war fromm und wohlthätig; ja noch im Todeskampfe wollte er seinen Brüdern die Schauer des Grabes minder schrecklich machen, indem er sein Hohes Lied sang, von Grabesruhe und Vergebung der Sünden.

Von Männern unterrichtet, welche der persönlichen Bekanntschaft *Mozarts* sich rühmen konnten, und im Anstaunen der unsterblichen Werke des Meisters der Töne, hegte Ref., seit langer Zeit schon, die grösste Achtung vor demselben. Diese laut auszusprechen, gewährte ihm jetzt der ehrenvolle Antrag der Caecilia: „*Mozarts* Biographie des Hrn. *von Nissen* anzuzeigen."

Es ehret *Mozarts* Ruhm die gesittete, wie die gefühlvolle Welt. Ausnahmen giebt es, wie überall, auch hier. Sich jedoch offentlich zu diesen bekennen, ist Ref. fast unbegreiflich gewesen, und er hat, in seinem Unmuth darüber, selbst die Grenze überschritten, welche er einer Recension gesetzt. Seine Entschuldigung möge in dem festen Glauben liegen: dass auf *Mozarts* Grab einen Stein zu werfen, eine That sei, die weder eines klugen, noch edlen Mannes würdig ist. —

Dr. G. C. Grosheim.

Nachschrift der Redaktion.

Wir finden uns veranlasset, in Beziehung auf zwei, unsere *Caecilia* betreffende Artikel der schätzenswerthen Zeitschrift **Der Eremit**, von **Friedrich Gleich**, Nr. 139 und 141, Folgendes hier als Anhang zum vorstehenden Artikel beizufugen.

Der eine dieser Artikel, in Nr. 141, lautet folgendermasen:

„**Wie macht man aus Prose einen Vers?**"

„Dazu findet man in der neuen Biographie **Mozarts**, „von Nissen, die unter den Compilationen obenan stehen „sollte, einen Beweiss.

„D. E. F. Gassner liess in die *Caecilia*, Bd. 1, S. 39, „folgenden Vergleich einrucken:

„„**Mozart** und **Rossini** soll ich gegen einander „„vergleichen? Je nun! Jedes Gleichniss hinkt. Uebri„„gens meine ich, jener ist eine schone Tulpe: **Mo**„„**zart aber eine Aloe, die nur alle hundert** „„**Jahre blüht!**"" —

„Dieser Gedanke durfte nicht von Mozart's Biogra„phen ubersehen werden; er stellte ihn unter die **Ge**„**dichte**, (Anhang S. 185) in dieser Form:

„„Ich soll Mozart und Rossini vergleichen? — Dieser ist
Eine schone Tulpe; Mozart eine Aloe, die nur alle hundert
Jahre bluht"" —

„und der Vers war geschmiedet."

Das Bisschen Angenehmes, was Hr. **Friedr. Gleich** uns hier sagt, wird aber reichlich aufgewogen und neutralisirt durch den Artikel in Nr. 139, pag 1110, betitelt „**Die Schriftsteller und die Krahe**", worin er uns vorwirft und uberführt, dass in unseren Blättern, und zwar im 37. Hefte, S. 33, ein Artikel abgedruckt stehe, welcher schon in der Leipziger Allg. mus. Zeitung aus **Arnolds Bildungsbuch für junge Tonkünstler** abgedruckt gewesen, von da in die Nissensche Compilation nachgedruckt, und von dort wieder in

die Cäcilia, ohne Nennung der Quelle und mit der Unterschrift eines jetzt in Mainz lebenden, sonst rühmlich bekannten Dichters und Schriftstellers, wieder abgedruckt worden.

Wir haben dem Hrn. **Friedrich Gleich** auf diese Rüge nichts Anderes zu antworten, als — dass Er recht hat! Leider sehen wir jetzt, dass dem so ist wie Er sagt! Wir können Ihm also wegen seines, zwar uns nicht, wohl aber — den in der Cäcilia als Verfasser des Artikels unterschriebenen Herrn, freilich ein bisschen sehr hart hernehmenden Artikels, nicht gram sein, müssen ihm vielmehr dafür danken, dass er uns auf unsere Verpflichtung aufmerksam macht, wenigstens unserseits unsere Leser um Verzeihung zu bitten, dass wir das, uns vom Hrn. Verfasser zugesendete eigenhändige Manuscript für einen Original-Aufsatz an- und in unsere Hefte aufgenommen und honorirt haben.

Etwas, wenn auch nicht ganz Gleiches, doch ziemlich Aehnliches, ist vor einiger Zeit auch der Leipziger allg. mus. Zeitung, und uns zugleich, arrivirt, mit einem Artikel, welchen dessen Herr Verfasser, indem er ihn in die Berliner musikalische Zeitung setzen liess, auch zu gleicher Zeit an die Redactionen der Leipziger mus. Ztg. und an uns absendete, überall das *triple-emploi* verschweigend, und so es bewirkend, dass sein Aufsatz, dessen Aufnahm in die Cäcilia ihm, laut zweier Briefe an uns, über die Masen am Herzen lag, in drei Zeitschriften kurz nacheinander abgedruckt erschien (bei uns im X. Bd. S. 238,) grade als wär er sowohl in der Leipziger Mus. Ztg. als auch in der Cäcilie, aus der Berliner Mus. Ztg. nachgedruckt worden!! —

Da diesem geehrten Herrn schon Hr. Director Fink, in Nr. 31 der Leipz. mus. Zeitung, Seite 506, nach Gebühr gedient hat, so glauben wir unserseits eines Mehren nicht nöthig zu haben, als blos uns, als Leidensconsorten, jener Erklärung anzuschliessen.

Wie sehr übrigens **wir** in Zeitschriften des In- und Auslandes, tagtäglich, und wahrhaft über die Masen, nachgedruckt werden, liest das Publicum tagtäglich; und unter Vielen Ein einzelnes Beispiel, wie arg wir in förmlich classischen Werken nicht sowohl benutzt, als gradezu **bestolen** werden, sind wir im Begriff, in einem nächstens erscheinenden Artikel, offen an Tag zu bringen.

Uns will daher bedünken, als mögte es **uns** am allerersten geziemen, dasjenige etwa von unseren Heften zu sagen, was die Pariser *Revue musicale* des sehr achtungswerthen, gelehrten und kunst- und scharfsinnigen Hrn. Prof. *Fetis*, in ihrer neuen Ankündigung von sich sagt: »*La succès de cet écrit périodique a passé*

»*toute espérance; .... Depuis que ce recueil a commencé de »paraître, les gazettes de musique de l'Allemagne, de l'Italie »et de l'Angleterre en ont tiré une partie de leurs matériaux.*« — In welchem Grade diese Behauptung richtig ist, wollen wir den bezeichneten *gazettes musicales* zu erörtern überlassen; das aber wissen wir, und viele Leser werden es ebenfalls wissen, dass unsere Blätter, welche auch keine *gazette musicale* sind, noch nie eine *partie de leurs matériaux* aus der *Revue musicale* geschöpft haben, indess ihnen, namentlich auch von der *Revue musicale*, gar sehr oft die Ehre erzeigt wird, übersetzt und so auch in Frankreich verbreitet zu werden. Nur als einzelne Beispiele führen wir an: die Artikel über das Mozartsche Requiem, von Gfr. Weber, — die mehrjährige Correspondenz zwischen C. Maria v. Weber und Gfr. Weber, — unseren Artikel über Paganini's Kunst die Violine zu spielen von Guhr und Gfr. Weber, einige Aufsätze von G. L. P. Sievers, (Vergl. auch *revue T. IV, p.* 1; — *T. IV, p.* 49; — *T. VI, p.* 505; *etc. etc.*) Da Herr Prof. *Fétis* solchen Gebrauch niemals versteckter Weise, sondern jedesmal mit der ausdrücklichen Erwähnung zu machen pflegt: »*morceau traduit de l'écrit périodique allemand, intitulé Cäcilia, Nro. tel et tel*« so können wir nicht allein nichts hierwider haben, sondern erwähnen es nur hier gelegenheitlich des Vorigen, und mit der ausdrücklichen Versicherung, dass wir es uns zur Ehre rechnen, von einem Kunstgelehrten wie Hr. Prof. Fetis in seinem sehr rühmlich verbreiteten Blatte auf solche Art häufig benutzt zu werden.

Wir bemerken übrigens erst in diesem Augenblicke, dass obenbemelter Hr. Compilator der Mozart'schen Biographie, ausser dem von Hrn. Fr. Gleich bemerkten Aphorism des Hrn. Dr. Gessner, (welchen jener Erstere über alle Masen ungeschickt in der Form eines angeblichen Verses abdrucken liess! —) auf ebenderselben Blattseite, (Gedichte, Anhang S. 185,) auch noch ein ganzes Kleeblatt weiterer Epigramme aus der *Cäcilia* abgedruckt hat, ohne weder die *Cäcilia* noch die dort genannten Hrn. Verfasser zu nennen, nämlich: „Mozart," von *F. W. Jung*, aus Cäc. I, S. 58; — „Die Opernschöpfungen Mozarts" von *Ebendemselben*, aus Cäc. I, S. 77; — und „Nur Er" von *Ebend.*, aus Cäc. I. S. 80. Wie Viel oder Wenig etwa noch sonst aus unsern Blättern in die Compilation gleichfalls übergedruckt sein mag? — wir gestehen, dass wir es nicht wissen, indem wir es noch nicht vermogt haben, diese Compilation, welche sogar nicht ein Ganzes ist, im Ganzen zu durchlesen.

Die Red. d. Cäcilia.

Recensionen.

I.) Wohlfeile Ausgabe von *W. A. Mozarts* **sämmtlichen Opern**, in Clav. Ausz., (bis jetzo 7 Lieferungen). Mannheim bei K. F. Heckel; —

II.) *W. A. Mozarts* **Opern**, in Clavierauszug, mit italienischem und allgemein bekanntem deutschem Texte. Wohlfeile Ausgabe in gross Quer-Octav. Braunschweig bei C. M. Meyer jun; —

III.) **Il dissoluto punito** etc. Clavierauszug von *C. Zulehner*. Mainz b. Schott. 10 fl., —

IV.) **Die Zauberflöte** etc. Clavierauszug von *Ebendems.* Ebend. 7 fl., —

V.) **La clemenza di Tito**, Clavierauszug. Ebend. 6 fl.; —

VI.) **Partitur** der *W. A. Mozart*'schen **Ouverture** zu seiner Oper „die **Zauberflöte**,“ in genauer Uebereinstimmung mit dem Manuscript des Componisten, so wie er solches entworfen, instrumentirt und beendet hat, herausgegeben und mit einem Vorbericht begleitet von *A. André*. Offenbach bei J. André. Pr. 3 fl., —

VII.) *W. A. Mozarts* **thematischer Katalog**, so wie er solchen vom 9. Febr. 1784 bis zum 15. Nov. 1791 eigenhändig geschrieben hat, nebst einem erläuternden Vorbericht; von *A. André*. Neue, mit dem Originalmanuscripte nochmals verglichene Ausgabe. Ebend. Pr. 2 fl 45 kr., —

VIII.) Collection complète de toutes les **Oeuvres** de Musique **pour le Pianoforte** composées par *W. A. Mozart*, (24 Cahiers) Bonn chez N. Simrock, —

angezeigt, mit Bemerkungen
über Mozartische Compositionen überhaupt;
von *d. Redact.*

Die schönste und würdigste Biographie eines grossen Mannes ist eine Sammlung seiner **Werke**; denn diese waren sein Leben, sein wahres, bestes Seyn; sie sind

wahrhaft Er; sein übriger Wandel hienieden aber war nur das Vehikel, es war nur; Er aber ist und bleibt, und wird seyn und bleiben, so lange jene leben und gelten, und das heisst bei Mozart: Ewig, denn seine Werke werden nicht untergehn.

I.) Von Mozarts Opern hatten wir, in des unsterblichen Sängers eigenem Vaterlande, bis auf den heutigen Tag, *incredibile dictu!* noch keine vollständige Sammlung, weder in Partitur, noch im Clavierauszug, also, im obigen Sinne des Wortes, noch keine vollständige Biographie des dramatischen Componisten Mozart; und unsere teutschen Musikhandlungen haben der Heckelschen Verlagshandlung in Mannheim die Ehre aufgespart, die erste zu seyn, welche dieses Denkmal unserm Mozart errichtet; und vornehmlich dieses, nämlich das Vorangehen in der Unternehmung einer vollständigen Sammlung Mozartscher Bühnenwerke, ist die erste jedenfalls sehr beachtenswerthe Seite der Verdienstlichkeit des Unternehmens.

Noch wichtiger aber ist es, dass wir in dieser Sammlung sogar eine bis jetzt noch nirgend in Druck erschienen gewesene Oper erhalten, die *Finta giardiniera*, (Gärtnerinn aus Liebe,) — von deren Existenz im Druck selbst in Whistlings Handbuch der musikalischen Literatur, 1. u. 2. Auflage, keine Spur zu finden ist, und wovon nur ein unvollständiger, blos einige Nnmern enthaltender Auszug, Gerbers Tonkünstlerlexikon zu Folge, früher existirt haben soll, jetzt aber seit vielen Jahren verschwunden ist. (Dass die Oper, wie Einige wollen, Mozarts Vater angehören soll, erscheint wohl ganz grundlos!)

Dankenswerth ist, drittens und endlich, auch die Wohlfeilheit der Ausgabe, welche z. B. den ganzen Don Juan zu 6 fl., die Zauberflöte zu 4 fl. ausbietet, und die ganze, aus neun Opern: Don Juan, Zauberflöte, Schauspieldirector, *Cosi fan tutte*, Entführung, Gärtnerin, Idomeneo,

Titus und Figaro, bestehende Sammlung, um 31 fl., — ein Preis um welchen man jetzt kaum zwei Spontinische oder Rossinische Opern zu erstehen pflegt.

Dass man nun unter solchen Bedingungen freilich keine Prachtausgaben erwarten kann, versteht sich uneringert. Der Zweck und das Verdienstliche des Unternehmens ist es eber auch nicht, eine Prachtauflage zu liefern, sondern die recht allgemeine Verbreitung der Zaubertöne unsers grossen Tondichters in möglichst hohem Grade zu erleichtern, was am Ende in der That von practisch grosserem Werthe ist, als prunkende Prachtausgaben. — Indessen ist das Aeussere der vorliegenden Ausgabe immerhin anständig und freundlich genug, die Noten- und Textschrift (auf Stein) zwar in den älteren Lieferungen oft sehr wenig ins Auge fallend und selbst verwirrend und der schnellen Uebersicht nicht günstig, ja insbesondere der Text in der That schwer und unangenehm zu lesen, — doch in den neueren Lieferungen etwas besser, und im Ganzen nicht bedeutend incorrect. Einzelne Stichfehler verbessert jeder Leser leicht auf den ersten Blick.

Die eigene mercantilisch-practische Idee, den Clavierauszug so einzurichten, dass er zugleich auch als Arrangement für Clavier allein, ohne Gesang, dienen konne, ist, überall wo die Singstimmen einen, von der Instrumentalbegleitung unabhängigen, eigenen Gesang führen, durch Beisetzung kleiner, die Melodieen der Singstimmen in sich begreifender Noten, zuweilen auch ganzer Notenzeilen, ganz gut und zweckmässig ausgeführt, und dadurch der Ausgabe ein doppeltes Publicum von Abnehmern gesichert, welches wir ihr recht aufrichtig gonnen wollen.

Im Uebrigen ist die Clavierbearbeitung, von den bisher bekannten, der Natur der Sache nach, freilich nicht wesentlich verschieden, im Ganzen zweckmässig und ziemlich leicht. Im Don Juan, im Final des ersten Actes,

da, wo die drei verschiedenen Tanzmusiken zusammenkommen, findet man dieselben alle drei auf drei verschiedenen Notensystemen übereinander geschrieben, und so das kleine Kunststückchen dem Leser vor Augen gestellt, was wir bei anderen Clavierauszügen bis jetzo vermissten.

Den Singstimmen ist, mit Ausnahme des Schauspieldirectors und der Gärtnerin, welche blos teutschen Text haben, italiänischer und teutscher Text zugleich unterlegt, letzterer im Ganzen nach der Vulgata, und also mit den bekannten Vorzügen und den eben so bekannten Mängeln des gemeinüblichen Gesangtextes. *)

Unter jena rechnen wir es allerdings, dass der gemeinübliche Text uns nun einmal durch die Gewohnheit vertraut und lieb geworden, und daher, habe er auch an sich selbst manche Mängel, uns doch nicht leicht durch einen, wenn auch etwas besseren, zu ersetzen ist; nicht zu gedenken, dass er unsern Sängern auch bereits geläufig und, dürfen wir uns so ausdrücken, mundrecht, und uns Zuhörern verständlich geworden ist, was Beides für die Wirkung, sowohl auf der Bühne als auch am Pianoforte, gar nicht ohne reellen Werth ist; — und so können wir es denn nicht anders als billigen, wenn auch neue und neueste Ausgaben immer im Ganzen lieber den bisher üblichen Text beibehalten, als ihn durch sogenannte, seien es auch bessere, neue Be-, Um- und Ueberarbeitungen ersetzen.

*) Um Misverständnisse zu vermeiden, müssen wir anmerken, dass von dem den Don Juan enthaltenden Hefte, welches bereits die dritte Auflage erlebt hat, uns nur allein diese dritte Auflage eingesandt worden, die zweite Auflage desselben aber uns gar nicht, und die erste, in welcher sich allerdings ein vom gemeinüblichen abweichender Text, mit den zu erwartenden Vorzugen und Mängeln, befindet, uns nur zufällig während des Abdruckes der gegenwärtigen Anzeige zu Gesichte gekommen ist. *Rd.*

Dessen ungeachtet mögten doch schon längst manche einzelne Abänderungen und Verbesserungen wenigstens einiger Textstellen zu wünschen gewesen sein, die man denn doch nicht, von Generation zu Generation, immer wieder von Neuem nachdrucken sollte!

Nur Beispielweise an Eine solche sei mir erlaubt, zu erinnern.

„*Gente-ajuto! Ajuto gente!*" (Ach zu Hilfe! Helft ihr Leute!) schreit hinter der Scene die geängstigte, vergewaltigte Zerline, durch die gewaltsam modulirende Harmonie. — Die drei Masken hören kaum den Weheruf der Unglücklichen, und sogleich ermuthigen sie sich und die Landleute, zur Rettung der Unschuld zu eilen. „*Soccorriamo l'innocente!*" Doch immer verwegner verfolgt im Pavillon der Wüstling sein Unternehmen; „*Scelerato! Scelerato!*" (Ha Verräther! Verruchter! Bösewicht!) hort man nocheinmal und in noch schneidendern Accorden die Stimme des Schlachtopfers im Pavillon; — und nun ist es die hochste Zeit, dass Alles sich wider die Thüre stürzt, sie aufzusprengen und die Unglückliche zu befreien. — Noch einmal hört man, zwischen dem Toben der Menge, Zerlinens Zettergeschrei: „*Soccorretemi! Ah! son morta!*" (Rettet mich! Ach ich bin des Todes!) — und unaufhaltsam wird nun die Thüre gesprengt u. s. w. —

Wie läppisch wird nun aber dieser Situation in der vulgaten teutschen Uebersetzung mitgespielt! — Man lese nachstehend den Grundtext, und den in unseren Clavierauszügen stehenden Text, buchstäblich nebeneinander gesetzt:

Zerline, im Pavillon: „Gente ajuto! ajuto gente!" —
im teutschen Text: Ach ich kann Sie ja nicht lieben!" —
Die Uebrigen: „Soccorriamo l'innocente!" —
„So die Unschuld zu betrüben!" —
Zerline: „Scelerato! Scelerato!"
„Ist [illegible] Ist das artig?" —

Die Uebrigen: „Ah gittiamo giu la porta!“
„Lasset uns die Thür einschlagen!“
Zerline: „Soccorretemi!“
„Ihro Gnaden!“ — — —

„Ihro Gnaden!!“ — Nun da lache nicht, wers unterdrücken kann, — wers zu verschmerzen vermag, enthalte sich zu knirschen über die bedeutungslose Mutilirung der ganzen Situation, welche durch die alberne Versüsslichung ihre ganze Bedeutung verliert und Mozarts tiefaufwühlende Harmonieen als unmotivirten Nichtsinn erscheinen macht zu der zimpferlichen Replike eines Landmädchens: „Ach! Ist das auch artig, Ihro Gnaden? Ich kann Sie ja nicht lieben!“*)

Wir sind es zwar gewohnt worden, zu sehen und zu hören, wie, wenn auch nicht das Kunstpublicum, doch ein Häuflein fanatischer Kunstfaseler, selbst die gröbste einem Mozartschen Götterwerke von fremder, ungeweihter Hand frevelhaft und ungeschickt angeklexte Verunstaltung, Entwürdigung und Entheiligung, geduldig geschehen, und, blindgläubig, sich sogar als Leckerbissen wohlschmecken, und so lieber seinen Mozart verunstaltet und schänden, als sich überzeugen lässt, wie sehr es sich dadurch an dem Genius des Heroen versündige! — und so darf es uns denn auch nicht weiter wundern, dass man auch die vorhin erwähnte Verunstaltung und Entgeisterung der gewaltigen Tondichtung im Don-Juans-Final, mitsamt der bedeutungslosen teutschen Uebersetzung, noch immer für gut hinnimmt; — es wundert uns namentlich auch darum um so weniger, weil man, bei der Aufführung auf der Bühne, von Zerlinens Zetergeschrei glücklicherweise nur die Töne, und nicht die läppischen Worte

*) Auch in der vorliegenden Heckelschen Ausgabe, dritte Auflage des Don Juan, ist dieser zimpferliche Text wirklich buchstäblich also enthalten; — in der ersten Auflage, (vergl. vorstehende Anmerkung S. 314) war er dem Originale treuer. d. Rd.

des Uebersetzers hört, und sich dabei etwas Vernünftigeres selber denken kann. *)

---

*) Während des Druckes dieses Artikels finden wir, in einem so eben erscheinenden Werkchen des Hrn. Dr. Groscheim, (Ueber Pflege und Anwendung der Stimme, Mainz b. Schott,) folgende, des Obigen ganz würdige Parallelstelle, S. 33:

»*Leporello* schaudert zusammen, als ihm *Don Juan* »befiehlt, die Statue des Comthurs zum Essen ein»zuladen. Zitternd naht er sich ihr mit den beweg»lichen Worten: »»*O statua gentilissima del gran* »»*Commendatore!*«« und scheint vor Angst niederzu»fallen; welchen Schrecken Mozart so trefflich »ausdrückt. Der Uebersetzer wirft das alles auf die »Seite und macht sich einen eigenen *Leporello*, dem »er die Narrenjacke anzieht und zur Statue ganz »hannswurstig sagen lässt:

„Herr Gouverneur zu Pferde!"
„Ich werfe mich zur Erde. —"

»Die Kritik schweigt zu solchen Attentaten, wahr»scheinlich, weil sie ihr unter aller Kritik zu sein »scheinen; und so geht denn das Uebel seinen Weg »ganz ruhig fort, und wir glauben wirklich, alle die »in fremder Sprache geschriebenen Meisterwerke »Mozart's und Paer's, die Werke Cherubi»ni's und Mehul's genossen zu haben, gewahren »aber unsern Irrthum bald, indem wir das Original »des Gedichtes mit seiner Uebersetzung vergleichen.«

Auch uns ist es jedesmal höchst verdriesslich, wenn wir, was leider nur gar zu gewöhnlich der Fall ist, — den darstellenden Sänger, den Leporello als einen Hannswurst und leidigen Tropf darstellen sehen müssen. Ein Hannswurst ist der, seines verruchten Herrn ganz würdige, durchtriebene Diener schon überhaupt keineswegs; und wenn er gleich, seiner Durchtriebenheit ungeachtet, dabei doch wohl ein feiger Hasenfuss sein mag, so ist es grade ebenderum doppelt absurd, zu denken er werde, grade da, wo er vor Schauder über das lebendig gewordene Marmorbild, sich lieber gleich in die Erde verkriechen mögte, — es sich beifallen lassen, gegen dasselbe Spasse zu reissen wie

„Herr Gouverneur zu Pferde!"
„Ich werfe mich zur Erde —!"

Nicht solche Possenreisserei hat der Dichter der Scene gewollt, nicht Dergleichen besagt der Urtext: »*O statua gentilissima del gran Commendatore!*« — (»O

Endlich noch dieses müssen wir, als die Heckelsche Auflage empfehlend, erwähnen, dass im Don Juan auch die sogenannten vier Einlegestücke (unsers Erinnerns in der B. u. Härtelschen Partitur-Auflage als besonderer Anhang beigegeben,) im vorliegenden Clavierauszuge treulich mit abgedruckt sind, welches in einigen der, in anderen Verlag-

---

»hochedles Bildniss des Grosscommendeurs!)«, — nicht jene Possen, sondern diese demuthige Deprecation des, wider seinen Willen zum Freveln gezwungenen angstvollen Leporello, hat der Dichter gewollt, nicht Jenes sondern Dieses hat Mozart componirt, dieses, und nicht spasshafte Leberreime und Narretheidigungen hat er durch seine Töne ausdrücken wollen, und diese Töne verfälschen heist es, ihnen Hannswurstiaden unterlegen wollen.

Wohl mag es gelten, dass, dem Character des »*Drama giocoso*« entsprechend, der geängstigten Bedientenseele die etwas komisch-ungeschickte Titulirung »Hochedle Bildsaule« entfährt; das darf aber nur aus Ungeschicklichkeit geschehen, also unwillkürlich, und nicht als absichtliche Spassmacherei.

In welchen Auflagen des Don Juan der von Hrn G. gerügte Text vorkommt, ist uns nicht bekannt; — in allen jetzt vor uns liegenden ist es nicht der Fall; indessen erinnern auch wir uns, den Leberreim wirklich auf der Bühne mit Verdruss gehört, und auch selbst gedruckt gelesen, zu haben. —

Möge übrigens mancher darstellende Künstler sich das hier Gesagte doch, auch namentlich und ganz vorzüglich für die Geisterscene des letzten Finals, gesagt sein lassen, und sich doch um Gottes Willen hüten, diese Schauerscene, wo Leporello's Mitanwesenheit höchstens zum Contraste der, höchstens niedrig humoristischen Extravagenzen des den Kopf verlierenden Kammerdieners, gegen die unbändige Verwegenheit des *Don*, dienen soll, nicht durch possenhafte und hier ganz unvernünftige Narretheidigungen zu schanden.

Aber was lässt das liebe Publicum, was lassen die lieben Kunst-Enthusiasten, Kunstkenner, Kunstscribenten und Kunstfaseler nicht alles ihrem Mozart anthun, wenn ihnen nur nicht zugemuthet wird, es zu merken, und einzusehen, was ihnen vor der Nase liegt! *Rd.*

handlungen erschienenen Auflagen, keineswegs der Fall ist.

In der That ist das Auslassen und gänzliche Ignoriren dieser Stücke ordentlich durch allgemeine Annahme saneirt, sowohl in den Clavierauszügen, als auch bei den Aufführungen auf unseren Bühnen; so dass man schier gar nicht mehr anders weiss, als dass diese Stücke gar nicht dazu gehören! —

Aber fragen mögten wir denn doch einmal, auf welchem guten Grunde diese nun einmal bestehende allgemeine Annahme denn wohl beruhen soll??

Betrachten wir diese sogenannten Einlegestücke zuerst einmal an sich selber und in ihren Beziehungen auf das Stück selbst, und fragen dann, in wiefern sie als Einlegestücke im gemeinüblichen Sinne des Wortes, als überzählige Zuthat, betrachtet werden können. Wir wollen sie aufzählen.

Don Juan hat im ersten Acte die unglückliche Elvire auf offener Strasse stehen und, hohnlachend, seinen Bedienten ihr zur Gesellschaft zurück gelassen, welcher sie vollends durch Vorzeigung und Aufzählung des Liebschaftenverzeichnisses seines Junkers verhöhnt. Sie sieht und hört es schweigend an, und geht (so ist es wenigstens bei unseren Theatervorstellungen gemeinüblich,) schweigend ab! — Das ist nun in der That denn doch ein etwas gar zu matter und wirklich unvortheilhafter Abgang für die unglückliche Personnage, deren ganzem Charakter ja solch stilles Dulden auch gar nicht ähnlich sieht. Dieser offenbare Fehler des Operndichters mochte denn wohl demnächst bald fühlbar geworden sein; und Mozart gab der Elvire, statt jenes stummen Abganges, hier eine Scene und Arie. Angehört hat sie die Schilderung der zahllosen Treuebrüche des geliebten Verräthers, entrüstet, doch mit schweigender Indignation hat sie es vernommen; — jetzt aber sieht sie sich allein, und die Gefühle ihres zerrissenen Her-

zens brechen nun in Worten aus: Recit. *„In quali „eccessi, in quai misfatti orribili, tremendi, è „avvolto il sciagurato! Ah no! non puote tar„dar l'ira del cielo.“* u. s. w. — Arie: (*Es*-dur, $\frac{4}{4}$.) *„Mi tradì quell' alma ingrata“;... „ma „tradita e abandorata, provo ancor per lui „pietà!“* — und mit diesem Bekenntnisse auch jetzt noch unbesiegbarer Liebe zum Treulosen, verlässt sie die Scene. — Das ist das erste der sogenannten Einlegestücke, — nach welchem sodann das leichtfertige Chörchen (*G*-dur, $\frac{6}{8}$,) der in Lustigkeit losgelassenen Dorfmädchen und Jungen, in doppelt angenehmerem Contraste eintritt, als wenn es, wie sonst, unmittelbar nach Leporello's muthwilliger Arie (aus *D*-dur) folgt.

Weiter: — Juan fasst die hübsche Braut aufs Korn und mögte sich wohl der Gegenwart des Bräutigams entledigen; Leporello, auf einen wohlverstandenen Wink seines Herrn, nimmt den Bauerntölpel in Beschlag und promovirt ihn, vom Blinken der Klinge des Junkers unterstützt, *nolens volens* ins Haus hinein. Er geht, scheltend, aber ohne ein Wort zu singen, was in der Oper eigentlich so viel heisst, wie: ohne ein Wort zu sagen. — Ist es hier nicht weit angemessener, dass er, vor solchem Abgehen, Etwas in Tönen sage? — Das hat nun Mozart auch gethan, er hat dem armen, mit Gewalt von seiner Braut weggescheuchten Jungen, eine der Situation gar herrlich entsprechende halbkomische Arie (*F*-dur, *allegro*, 𝄴,) gegeben, in welcher er, auf dem Sprunge, sich aus dem Staube zu machen, sowohl seine Zerline als ihren neuen Galan erst noch mit dem natürlichsten *dépit amoureux* apostrophirt: *„Hò capito, Signor si!“ etc.... „Bricconaccia! Malandrina!“* — Das ist das zweite sogenannte Einlegestück, — dessen gemeiniglisches Wegbleiben übrigens auch darum insbesondere noch mehr zu bedauern ist, weil nach dieser Zankscene das folgende zärtliche Duettino des Junkers mit der Braut sich unfehlbar vortheilhafter herausheben muss, als

wenn es unmittelbar auf das fröhliche Jugendchörchen folgt.

Das dritte Stück ist eine anmuthige Tenor-Arie des Ottavio, (*Andante*, G-dur, $\frac{2}{4}$,) warm und treu, wenn gleich ohne excentrische Glut, ganz wie der biedere, aber überall mehr blos secundäre, blos passiv mitempfindende, zur That aber nur durch seine Anna angetrieben wordende Ottavio selber und, wie er, ganz dazu gemacht, als Contrast zwischen der vorhergehenden leidenschaftlichen Arie der ihn zur Rache antreibenden thatkräftigen Anna, und dem darauf folgenden Champagnerliede des überkräftigen Juan zu stehen. (Wenn irgend jemand noch zweifeln wollte, ob der Dichter und der Componist etwas anderes aus der Personage des Ottavio hatten machen wollen, als einen Amanten der eben beschriebenen secundären Gattung, so würde jeder Zweifel sich lösen müssen durch diese, die Intention authentisch interpretirende Arie: *Dalla sua pace la mia dipende, quel che lei increscc, morte mi da, s'ella sospira, sospiro anch' io*, u. s. w.;) und so erscheint denn auch diese Numer als zur Vollendung des Gemäldes integrirend.)

Endlich: — Leporello will, nach dem Quintette des 2. Actes, sich mit kurzem Abschied aus dem Staube machen; er hat aber, (das ist der Inhalt des vierten Einlegestückes,) das Unglück, durch Zerlinchens List festgehalten und so tüchtig geknebelt zu werden, dass an kein Entlaufen mehr zu denken ist. Hier entwickelt sich denn ein über die Masen lebendiges, interessantes Duett zwischen dem Gefangenen und seiner schönen Hüterin, welche er, durch Fuchsschwänzereien aller Art, zu erweichen und zu bewegen sucht, ihn wieder entwischen zu lassen, statt wessen aber die wuthentflammte Schöne („*son una tigre irata*“ etc.) ihm die Bande nur immer fester zuschnürt; eine Scene welche, durch die frische Lebendigkeit der herrlichen Musik, zumal wenn sie durch geschicktes Spiel unterstützt wird,

schon an sich selber nicht anders als von der vortrefflichsten Wirkung sein kann, aber ausserdem auch namentlich durch ihren Contrast gegen die darauf folgende Kirchhofsscene, die Wirkung dieser letzteren sehr erhöht.

Es verdient insbesondere von dieser Scene bemerkt zu werden, dass Mozart sie durch ein *Recitativo parlante* einleitet, in welchem er eben die Figur

u. s. w.

fortführt, mit welcher unmittelbar vorher Leporello sich zu skisiren im Begriff gewesen, so dass Mozart also diese Scene, recht eigentlich innig und als Fortsetzung der vorhergehenden, an dieselbe integrirend angeknüpft hat.

Dieses sind die sogenannten vier Einlegestücke; und wir fragen nun: sind diese, in den Gang des Stückes eingreifenden, dem Geiste des Ganzen entsprechenden und zum Theil sogar durch die Situation als nothwendig befundenen Tonstücke, sind sie als Einlegestücke im gemeinüblichen Sinne des Wortes zu achten? etwa wie eine Arie von Rossini welche ein Sänger in eine Oper von Weber einlegt, um sich darin produciren zu können? — Wer hat uns das Recht, wer die Verwegenheit verliehen, solche, vom Componisten selbst in seine Oper eingefügten herrlichen Musikstücke auf unsern Bühnen fast nie singen zu lassen, und eben so auch sie in unsern meisten Clavierauszugen zu unterdrücken?

Es erscheint aber insbesondere auch darum um so fugloser, sie als solche zu behandeln, wenn man die urkundliche Geschichte ihrer Entstehung betrachtet.

Hierzu giebt uns Mozarts obenerwähnter eigenhändiger Katalog den Stoff.

Wir finden in demselben, als Nr. 67 unterm 28. Oct. 1787, die Oper Don Juan eingetragen, als aus 24 Stücken bestehend, und dann, als Nr. 79, 80 u. 81 des Katalogs, unterm 24., 28. u. 30. Apr. des folgenden Jahres, die erwähnte Arie Ottavios, das Duett der Zerline mit Leporello, und die Scene der Elvira.

Hier also fürs Erste der Beweis, dass diese drei Stücke keineswegs als einzelne Einlegestücke componirt worden sind, sondern dass Mozart, kurz nachdem er die aus 24 Stücken bestehende Oper eingeschrieben hatte, — diese drei Stücke auf Einmal, und unmittelbar nacheinander, innerhalb sechs Tage, und also nach Einem, zusammenhängend gedachten Plane, seinem Werke hinzufügte, und demnach keineswegs einzeln als leidige Einlagen nach Advenant, um etwa der Prätension heute dieser, morgen jener Sängerin genugzuthun.

Fragen wir aber eben so nach der Entstehungsgeschichte des vierten der sogenannten Einlegestücke, der Abgangs-Arie des Massetto: so finden wir diese im Kataloge gar nicht eigens angeführt, und hierin also den Beweis, dass dieses Stück sogar schon unter den ursprünglichen vier und zwanzig begriffen gewesen sein muss, — womit die Zählung der Stücke auch ganz gut übereinstimmt.

Und nocheinmal fragen wir, nun auch nach diesem Allen: wie ist es zu verantworten, dass in so vielen unserer Clavierauszüge all diese Stücke gradezu ausgelassen sind, als ob sie gar nicht existirten, und dass unsere Theaterdirectionen sie bei den Aufführungen so häufig, ja beinahe gewöhnlich, gradezu auslassen, so dass ein grosser Theil des Publicum wohl gar nicht einmal weis, dass sie existiren, — (grade wie es grossentheils gar nicht weis, dass bei den Aufführungen des Don Juan, vom letzten Finale, gemeinüblich ein ganzes langes *Allegro*, ein

grosses ausgeführtes *Larghetto* und ein langes *Presto finale* weggestrichen wird.) — —

Das also ist die Ehrfurcht gegen unsern Mozart, welche unser Zeitalter so unausgesetzt im weitaufgesperrten Munde trägt, indess man, dicht neben dem Schwalle specieus klingender Wortemacherei, in der Wirklichkeit ganze, seinem eigenhändigen Kataloge zufolge, unbezweifelt echte Tonstücke, welche er, nach überdachtem Plane, zu integrirenden Theilen seines höchsten dramatischen Werkes, seines Don Juan, gemacht hatte, ihm willkürlich frevelnd weggestreicht und sich vermisset, daruber abzusprechen, es sei besser, sie wegzulassen, — wegzulassen, nicht allein auf der Bühne, sondern selbst auch in gedruckten Ausgaben! — —

Dass diesen letzteren Fehler die Heckelsche Ausgabe sich nicht zu Schulden kommen lasst, dass sie uns gewissenhaft alle vier Stücke liefert, deren Nichtlieferung man einer „wohlfeilen Ausgabe" noch am ersten würde haben verzeihen können, ist jedenfalls dankenswerth; wobei nur zu bemerken ist, dass die befraglichen vier Numern sich hier zum Theil an andere Orte verlheilt finden. Es ist nämlich die erwähnte Arie der Elvira hier in den zweiten Act verlegt, nämlich so, dass, nach dem Sextette und Leporello's Entlaufen, die oben erwähnte Scene seiner Gefangennehmung, mit dem Duette zwischen ihm und Zerlinen, und nach dieser sodann die besagte Scene der Elvire, folgt, an welche letztere sich dann die Kirchhofsscene anschliesst; eine Anordnung welche wir aus dem dreifachen Grunde nicht vorziehen möchten, weil dadurch der schon früher erwähnte kahle und matte Abgang der Elvire im ersten Acte, wieder nach wie vor stehen bleibt, — weil zweitens der Contrast von der komischen Duettscene Zerlinens und Leporello's gegen die unmittelbar darauf folgende Kirchhofsscene durch das Einschieben der ernsthaften Arie Elvirens verloren geht, — und endlich weil überhaupt das

Einschieben noch einer Arie hier die zur Katastrophe eilende Handlung unvortheilhaft aufzuhalten scheint.

Auch dass, vor dem Duette Zerlinens mit Leporello, das anknüpfende Recitativ mit der Einleitung [musical notation] u. s. w., vorstehend S. 322, fehlt, ist einigermasen zu bedauern.

II.) Dem erwähnten Unternehmen nacheifernd, verwandt und ähnlich, und eben so rühmenswerth, ist eine von der Handlung *G. M. Meyer* jun. in Braunschweig angekündete »Wohlfeile Ausgabe von Mozarts sämmtlichen Opern in Clavierauszügen in grossem Quer-Octavformate, welche wir jedoch bis jetzo nur aus der Ankündigung und aus einem Probebogen kennen. Letzterer empfiehlt sich über die Massen durch schöne, ungemein angenehm und klar ins Auge fallende Noten- und Textschrift und gefälliges Format; und ausserdem zeichnet sich die Unternehmung auch noch durch wirklich ganz ausserordentliche Wohlfeilheit aus, indem sie z. B. den ganzen Titne um 1 fl. 48 kr. Rh. (1 Thlr. Sächs.) und die beabsichteten sechs Opern

Don Juan, Titus, Zauberflöte, Figaro, Entführung und *Cosi fan tutte*,

zusammen um 16 fl. 12 kr. liefert! Dieser, die Wohlfeilheit der Mannheimer Ausgabe noch hinter sich lassende und schier unbegreiflich zu nennende Preis wird theils durch den gedrängteren Stich, welcher, als Zinnstich, doch immer grössere Deutlichkeit und Leserlichkeit gewährt, als jede nicht ganz ausserordentlich sorgfältige Steinschrift, — theils dadurch möglich, dass des, bei jener Ausgabe manche Zeile mehr in Anspruch nehmende, eigene Arrangement auch für Clavier allein, hier wegfällt, theils aber im Ganzen auch dadurch, dass hier die drei Opern:

Idomeneo, Gärtnerin, und Schauspieldirector,

nicht mitgeliefert werden, welche in der Mannheimer Sammlung allerdings mitbegriffen sind und, zufolge des von der Meyerschen Handlung vorangestellten Titels: »Mozarts sämmtliche Opern«, hier freilich nicht fehlen sollten, und, — wir wollen es hoffen, — demnächst ebenfalls noch werden nachgeliefert werden.

Wenn übrigens die Ausgabe, wie der Titel ankündigt, sowohl italienischen, als auch den allgemein bekannten deutschen Text (das heisst also die *vulgata*) enthält, so wollen wir hoffen, hier einigermasen unsere vorhin erwähnten Wünsche erfüllt zu finden.

III.) Nur gelegenheitlich, wie sich von selbst versteht, werden in der obigen Ueberschrift die B. Schottischen Auflagen der Clavierauszüge des Don Juan und der Zauberflöte miteufgeführt, um beiläufig zu erwähnen, dess sie nicht allein im Ganzen mit zu den Besseren und Besten gehören, sondern sich auch noch durch eigene Vorzüge empfehlen.

Was den Don Juan angeht, so schreiben wir mit Vergnügen ab, was in der vorstehend S. 317 angeführten Schrift Herr Dr. Grosheim darüber sagt,

S. 32: »Auch ist die Uebersetzung des *Don Juan* im »Clavierauszuge bei Schott in Mainz besser denn jede »andere;«

und insbesondere freut es uns, die vorstehend (S. 317, Anmerkung) erwähnten Worte: »*O statua gentilissima dell gran-commendatore!*« hier nicht in die dort gerügte ort- und zeitwidrige Spassmacherei übersetzt, sondern mit den der Situation angemessenen Worten wiedergegeben zu finden »O edles gnäd'ges Bildnis! Ach sei mir Armen gnädig.« — (Freilich benimmt sich indessen auch in diesem Clavierauszuge das liebe Zerlinchen auf die vorhin (S. 316,) angerühmte zimpferliche Weise!)

IV, V.) Vom Clavierauszuge der Zauberflöte ist insbesondere dieses zu rühmen, dass der Preis welcher für die Auflage bei M. Artaria nicht weniger als 12 fl. 30 kr.

beträgt, für die Schott'sche Auflage nur in 7 fl. besteht und also eben so wohlfeil ist, als selbst der Subscriptionspreis der minderschönen Heckelischen wohlfeilen Auflage. — Wenigstens eben so rühmenswerth ist die Schönheit so wie auch die Wohlfeilheit des Clavierauszuges des Titus, (6 fl.)

VI.) Eine äusserst interessante und vorzüglich dankbaren Rühmens werthe Erscheinung ist die unter Nr. V. der vorstehenden Ueberschrift erwähnte Ausgabe der Partitur der Ouverture der Zauberflöte, welche Hr. André uns, nach dem in seinen Händen befindlichen mozartschen Original-Manuscripte, mittheilt.

Es findet sich nämlich bei diesem Manuscripte zufällig das Besondere, dass Mozart, beim Schreiben dieser Partitur, nachdem er zuerst (ungefähr wie am *Requiem*,) die Hauptstimmen etc. niedergeschrieben, demnächst die übrigen Stimmen, namentlich die Blasinstrumente, so wie auch manche sonstige Bezeichnungen von *Piano*, *Forte*, *sfz*. u. dgl. mit einer auffallend blasseren Dinte beischrieb, und eben so Manches wieder ausstrich u. s. w. Diese zufällige Verschiedenheit der Dinte lässt uns also gewissermassen den Künstler bei der Arbeit belauschen, indem sie uns erkennen lässt, wie er sein Werk zuerst in Grundzügen niedergeschrieben hatte, und wie er dann, vielleicht erst mehre Tage später, theils die Grundzüge ausgeschmückt, theils auch dies und jenes wieder ausgestrichen, anders gemacht, beigefügt hatte, u. dgl.

Dieses interessante Partitur-Manuscript theilt uns nun der verdienstvolle Herr André in einer treuen Nachbildung mit, welche die ursprüngliche schwarze Handschrift in gewöhnlicher Druckerschwärze, die spätere blassere Schrift aber mittels rother Druckerfarbe darstellt, *) da-

*) Dass das äusserst mühsame und künstliche zweimalige Drucken mit zweierlei Druckerfarbe von zwei genau auf einander gerichteten Platten, wo die rothen Noten der einen auf die schwarzen Linien der ande-

bei zugleich alle Anstreichungen, so wie sie sich im Manuscripte finden, nachbildet, und uns also, wie Hr. André, in seinem Vorworte, sagt und durch Anmerkungen und Hindeutungen auf besonders bemerkenswerth erscheinende einzelne Stellen erläutert, erkennen und anschauen lässt, »wie Mozart diese Ouverture entwarf, »wie er während deren ersten Niederschreibung im Par»titurentwurf daran geändert, wie er dann instru»mentirt und dabei abermals geändert, und wie er »endlich das Werk geschlossen hat.« *)

Herr *André* besitzt übrigens, wie er uns in diesem Vorworte sagt, ausser vielen anderen Originalmanuscripten und Partitur-Entwürfen Mozarts, auch noch die seiner unvollendet gelassenen Opern *Lo sposo deluso*, und *l'Oca del Cairo*, worüber er uns hier Folgendes sagt:

»Von ersterer Oper ist zugleich die Ouverture nebst „der sich an sie anschliessenden Introduction, so auch ein „späterhin vorkommendes Terzett, ganz instrumentirt; von „letzterer Oper jedoch kein Stück derselben. Da es in„dessen für alle Verehrer Mozart's von Interesse, und für „angehende Tonsetzer zugleich von Nutzen sein mögte, „auch diese Werke des grossen Meisters kennen zu lernen, „so werde ich mich vielleicht zu deren Herausgabe ent„schliessen,**) solche aber auf Subscription veranstalten.—

ren passen müssen, den freilich sonst nicht wohlfeilen Preiss von 3 fl. vollkommen rechtfertigt, wird kein Kenner bezweifeln. *Rd.*

*) Wie Viel oder Wenig er wohl am *Requiem* auf ähnliche Weise »geändert und abermals geändert« haben würde? — *Rd.*

**) Wir benutzen die gegenwärtige Gelegenheit, um den Verehrern Mozarts und der Kunst auch eine bevorstehende noch weitere höchst interessante Erscheinung zu verkünden, nämlich einer bis jetzo noch ganz unbekannt gewesenen Mozartschen Oper, deren erster und zweiter Act, in einer von Mozart ganz vollendeten, eigenhändigen Partitur, höchst wahrscheinlich aus derselben Zeitepoche wie die Entführung aus dem Serail, und derselben auch an Styl und Geist, und sogar auch in Ansehung des Süjet, verwandt und ähnlich, sich gleichfalls (nur aber ohne Textbuch,) in Herrn A. André's Besitze befindet und unverzüglich im J. André'schen Verlage, im Clavier-

„Hieran soll sich denn auch die Urschrift der grossen c-„moll-Messe, welche blos bis zum *Credo* vollendet, und „bis dahin zur Cantate *Davidde penitente* benutzt worden, „anschliessen, damit man auch dieses Meisterwerk in sei-„ner ursprünglichen Gestalt kennen lernen kann.«

VII.) Wieder ein anderes Monument unsers unsterblichen Sängers ist die neue Auflage des, von ihm selber, vom Febr. 1784 an bis zu seinem Tode, eigenhändig geführten thematischen Katalogs seiner Compositionen. Auch von diesem Tagbuche befindet sich das Original in Hrn. André's Händen. Schon im Jahr 1805 hatte dieser einen Abdruck desselben herausgegeben; es war aber dabei der Fehler begangen worden, dass der Abdruck nicht ganz wörtlich und ganz buchstäblich, kurz, wie Hr. André selbst sich ausdrückt, nicht ganz »*verbotenus*« treu geschehen war. Dieses ganz buchstäbliche, diplomatisch-treue Wiedergeben ist nun das neue Verdienst der vorliegenden neuen Ausgabe, welche demnach, im weiteren Sinne des Wortes, gleichsam als ein Facsimile des Originalmanuscriptes zu betrachten ist, welches letztere selbst, von Mozarts Hand, die Aufschrift trägt:

„Verzeichniss aller meiner Werke Vom Monath Febraio 1784 bis Monath 1 .
Wolfgang Amadé Mozart mpr.“

Von mehren in Hrn. André's Vorbericht enthaltenen Erläuterungen und sonstigen Notizen, erlauben wir uns, blos folgende kleine Particularität, als zwar nicht zur Wesenheit der Sache gehörig, aber doch eigens anziehend, hierher abzuschreiben.

---

auszuge, und auch in Partitur, erscheinen wird. Der Stich des Clavierauszuges sowohl als auch der Partitur ist, bis auf die letzte Revision der Platten, bereits vollendet, das wirkliche Erscheinen also sehr nahe bevorstehend; und aus eigener Erfahrung können wir versichern, dass schon die, blos nach den Correcturabzügen vorgenommene Aufführung dieses höchst interessanten, von echt Mozartischen Geistesfunken sprühenden Kunstwerkes, am Pianoforte, uns bereits sehr schönen Genuss gewährt hat. *Rd.*

„Noch scheint es bemerkenswerth,“ (schreibt Herr André in diesem Vorbericht) „dass Mozart beynahe gleich„zeitig mit gegenwartigem Verzeichnisse angefangen hat, „über seine Einnahmen und Ausgaben gewissermasse „Buch und Rechnung zu führen. —

„Seine Einnahmen, worunter der Ertrag einiger soge„nannter musikalischer Academieen, welche Mozart da„mals gegeben, ferner für ertheilten Unterricht an ver„schiedene Herrschäftliche Personen, u. nur weniges „Honorar für verkaufte Kompositionen begriffen waren, „notirte er auf einem länglichen Stuck Papier; sie fan„gen vom März 1784 an, und gehen bis zum Februar „1785., von wo an deren Notirung seine Gattinn über„nahm, aber nur kurze Zeit fortsetzte; die Ausgaben da„gegen notirte Mozart in einem kleinen Quartbüchlein, „welches früher zu Übungs-Aufsätzen in der englischen „Sprache bestimmt war, auch noch verschiedene von ihm „ins Englische übersetzte Briefe enthält. — Diese Ausga„ben fangen ebenfalls vom 1. März 1784. an, u. gehen „bis zum 4. Febr. 1785; von da an übernahm deren Ein„tragung seine Gattinn, welche sie jedoch ebenfalls nur „ganz kurze Zeit fortsetzte. —

„Mozart verfuhr in Notirung seiner Ausgaben so *pünkt„lich*, dass er auch nicht den unbedeutendsten Posten „einzutragen unterliess. —

„Als ein kleiner Beleg, wie sich auch hier Mozarts „Naivetät aussprach, mag folgendes dienen: unterm 1. „May 1784 steht notirt: . . . . *Zwey Mayblumel* 1 kr. „unterm 27. May 1784 . . . . . *Vogel Stahrl* . 34 „und zugleich folgende Melodie

„mit der Bemerkung: „*das war schön!*“

„Mozart mag also wohl herzlich über diese sonderbare „Sangweise des Vogels gelacht haben.“ —

Der vorliegenden neuen Ausgabe ist ausserdem auch Mozarts Brustbild vorangestellt, von welchem wir hier eine Copie beifügen.

VIII.) Endlich erfüllen wir mit dem grössten Vergnügen auch noch die Verpflichtung, in Verbindung mit den vorerwähnten Mozartischen Werken, auch der von der achtungswerthen Simrockschen Verlaghandlung uns eingesendeten Sammlung Mozartischer Clavierwerke in Ehren zu erwähnen.

Wir thun es um so lieber und um so angelegentlicher, da es heut zu Tage wahrhaft und förmlich Noth thut, an Mozarts Compositionen zu erinnern, weil — man schämt sich ordentlich es niederzuschreiben; aber es ist leider nicht anders, — all diese Werke heut zu Tage im Allgemeinen beinahe rein vergessen sind, indem unsere heutigen Clavierspieler ganz und gar thun, als habe nie ein Mozart Etwas für ihr Instrument geschrieben. Man gehe in unsere Concerte, und frage, ob man ein Mozartsches Pianoforte-Concert zu hören bekommen wird, selbst von denen neuesten, welche er, laut seines eigenhändigen Katalogs, noch in seiner letzten vollreifen Zeit geschrieben —? Man sehe sich um auf den Pianoforten unserer Salons, in den Studierzimmern unserer Virtuosen, in den Boudoirs unserer Dilettanten, auf denen unserer Clavierlehrer und ihrer Eleven: Neuestes und Allerneuestes findet man überall, Czerny, Herz und Moscheles und ähnliche, Vortreffliche und Schlechtere, stossweise aufeinander liegend, von dem jede gewöhnliche Schwierigkeit überbietenden Herz bis zum ungeschickten Beczwarzovsky *) herab; aber kühn kann man wetten, unter mehr als Hundert Pianoforten, kaum auf Einem eine Mozartsche Sonate, ein Mozartsches Clavierquartett, oder Aehnliches, aufgeschlagen zu finden. Und warum? etwa weil die *Herziana et similia* schöner sind als *Mozartiana?* — das fällt Niemanden ein, (auszusprechen würd' es so keiner wagen.) Nun warum denn sonst? — Je nun: sie sind eben neuer und man will eben das Neueste!!! — und Mozart durch die That zu verschmähen und der neueren Mode aufzuopfern, das wagen wir. —

Und so ist es denn, zur Schande unserer Zeit, trockene Wahrheit, dass unsere heutigen Clavierspieler heranwachsen und oft bis zu bedeutender Kunstfertigkeit aufsteigen, ohne je eine Mozartsche Sonate gespielt oder gar studiert zu haben, oder höchstens eine oder ein Paar, zur Abwechslung oder

*) Cäcilia I, 152.

ehrenhalber.*) Zur höchsten Schande würde sichs ein jetzt lebender Claviervirtuose rechnen, wenn er gestehen müsste, einer einzigen Zeile von Moscheles, von Herz, von Czerny, nicht mächtig zu sein; mögte man aber gern einmal die Freude haben, z. B. Mozarts Phantasie und Sonate *c*-moll von ihm zu hören und bittet ihn darum, so — kennt er sie noch nicht! — hat sie noch nie gespielt, und — bringt sie eben nicht heraus, am allerwenigsten ihren tiefen poetischen Sinn....! — Oder ist dem etwa nicht so wie wir sagen? — Wir dürfen die Clavierspieler, welche uns lesen, selber fragen, wie viel Mozartsche Sonaten etc. sie denn wohl kennen? — wie viele seiner Clavierquartette oder Quintette sie schon aufgeführt haben? — aus welchem Tone sein zauberisches Trio mit Clarinett und Viola geht? u. dgl. — Wie viele Leser würden in solchem Examen bestehen? und wie viele dagegen nicht??

Wir mögen nicht gerne bitter werden und brechen den Faden lieber ab, um uns der unangenehmen Aesserungen und Applicationen zu enthalten, zu welchen der Unmuth über so beschämende Zeichen der Hypokrisie unserer kunstprahlerischen Zeit

*) Auch mit Beethoven treibt mans ja schier eben so: denn wenigstens die Beethovenschen Sonaten seiner früheren, seiner classischen Zeit, findet man auf unseren Pianoforten nirgend mehr aufgeschlagen, sondern nur etwa eines der neuesten excentrischen Werke. — Umsonst haben Mozart und Er uns Claviercompositionen voll Schönheit und Wohlklang hinterlassen, umsonst bieten jene klaren und zum Theil wahrhaft herrlichen und, selbst bei grosser Tiefe und Kunst, doch so kristallklar wohlklingenden Compositionen, unsern Clavierspielern den unschätzbarsten Stoff, um an denselben, neben der Uebung im Clavierspielen selbst, auch zugleich ihren Sinn für Wohlklang erst heranzubilden und zu befestigen, eh man den so oft ohrenzerreissenden Schwall und Schwulst unserer neuesten Verschrobenheit auf sie hereinbrechen lässt; — aber nein! das darf nicht sein! selbst das zarte, noch unsichere Gehör sogar noch ganz mittelmässiger Bildlinge muss möglichst früh durch die Unbilden neuester Modeharmonieen, allerneuester Modedisharmonieen, verwundet werden, auf dass der Sinn für Klarheit und Wohlklang ja nicht genährt und gestärkt werde! *Rd.*

uns zu verleiten droht. Blicken wir daher lieber ab von dieser *partie honteuse* unserer Kunstperiode, und erfreuen uns und die wahren Freunde der hohen Kunst und ihres höchsten Priesters, durch den Anblick der vorliegenden Sammlung.

Sie besteht aus 24 Heften, Gross-Folio, brochirt, deren Inhalt wir nachstehend unsern Lesern verzeichnen und mit einigen Bemerkungen und Nachweisungen begleiten wollen.

Das erste Heft enthält 3 Sonaten, hier auf dem Titelblatte als op. 5 angegeben, aus *C*-dur, *A*-dur (die Variationen mit dem *Rondo alla Turca*) — und *F*-dur 3/4; — sodann die bekannten Variationen über die Minuetta von Duport, aus *D*-dur (Katalog Nr. 105, am 29. Apr. 1789 in Potsdam componirt.)

Heft 2. Zwei Trios. Ersteres aus *G*-dur, op. 14, mit Violin und Violoncell, (im oben erwähnten Mozartischen Katalog unter Nr. 41 v. 8. Jul. 1786 aufgeführt;) — das Zweite mit Altviole und Clarinett oder Violin, im Katalog unter Nr. 43 v. 5. August 1786 aufgeführt; — sodann die bekannten Variationen aus *F*, aus den *Mariages Samnites*. Zu dem Trio ist die Clarinettstimme nicht als solche mitgestochen, sondern an deren Statt nur eine daraus arrangirte Violinstimme, was einigermasen zu bedauern ist, indem, um das wunderschöne Tonstück, der ursprünglichen Intention des Componisten gemäss, mit B-Clarinett aufzuführen, der Clarinettist die Violinstimme transponiren muss. (Eine nach dem Mozartschen Originalmspte. mit B-Clarinettstimme veranstaltete Ausgabe dieser Sonate ist im Andréschen Verlage erschienen.)

Heft 3 enthält die herrliche Phantasie und Sonate aus c-moll; (Katalog Nr. 24 u. 9, vom 11. Oct. 1784 und 20. May 1785; die Introduction also erst später daran gefügt;) sodann ein Rondo aus *D*-dur; — und endlich die bekannten Variationen über *Lison dormait*, aus *C*-dur.

Heft 4. Die grosse Sonate aus *B*-dur, für Clavier und Violin, welche Mozart für sich selber und die Strinasacchi geschrieben, und von welcher er, der bekannten Anekdote zufolge, nicht mehr Zeit gefunden hatte, ein Mehres, als blos die Violinstimme allein, von der Clavierstimme aber meist nur allein Tactstriche auf leeren Notenzeilen mit wenigen darin zerstreuten einzelnen Noten, als blosen Merkzeichen, niederzuschreiben, um, aus diesen leeren Tactstrichen, die Sonate im öffentlichen Concerte zur Bewunderung der entzückten Zuhörer aufzuführen. (In Herrn Andrés Katalog der Mozartschen Werke ist diese Sonate unter Nr. 6 vom 21. Apr. 1784 aufgeführt. — Weiter enthält dieses Heft eine kleine (wahrscheinlich

alte) Sonate aus *F*-dur, 3/4-Tact, auf dem Titelblatt als *oeuvre posthume* angegeben; — und endlich die bekannten Variationen über das Lied „Unser dummer Pöbel meint,“ aus *G*-dur (Katalog Nr. 7 v. 25. August 1784.)

Heft 5. Drei Sonaten, Erstere und Letztere ohne Zweifel zu Mozarts ältesten Sonaten gehörend, die Zweite aber die vortreffliche aus *F*-dur 4/4, im Katalog Nr. 72 v. 3. Jan. 1788.

Heft 6. Das Quartett aus *g*-moll nebst den Variationen über »*Une Fievre brûlante.*« Das Quartett ist dasjenige, welches im Katalog unter Nr. 27 aufgeführt ist und von welchem Hr. André in der Vorrede Folgendes anmerkt:

„Es findet sich nämlich auf dem Ms. des Pag. 16, „unter Nr. 27 angeführten Clavierquartetts aus *g*-moll, „folgende wörtliche Bemerkung:

„„di Wolfgango Amadeo Mozart,
„„Vienna li 16 d'ottobre 1785.““

„da solches doch als im Monat Julius eingetragen, im „gegenwärtigen Katalog notirt steht.“

Heft 7. Zwei Sonaten zu 4 Händen, Erstere ist die bekannte grosse aus *C*-dur (Katalog Nr. 61 v. 29. May 1787;) — Letztere, eine der älteren, *D*-dur, bildete ursprünglich mit der, weiter unten bei Heft 22 erwähnten aus *B*-dur, ein Heft von zwei zusammengehörigen leichten vierhändigen Sonaten, welche auch, bei André, zusammen als op. 3, früherhin auch schon in Wien, erschienen waren.

Heft 8; ein Trio aus *B*-dur, mit Violin und Violoncell, auf dem Titelblatt als op. 15 angegeben; (Katalog Nr. 47 vom 18. Nov. 1786;) — sodann Variationen über *Je suis Lindor*, aus *Es*; — und endlich leichte Variationen aus *F* dur.

Heft 9. Trio mit Violin und Violoncell aus *E*-dur, 3/4-Tact, auf dem Titelblatte als op. 15 angegeben. (Katalog Nr. 84 v. 22. Jun. 1788) — Ferner Variationen über: „Ein Weib ist das herrlichste“, (Katal. Nr. 134, vom 8. März 1791;) — und endlich Variationen über *La belle Française.*

Heft 10 enthält das dritte Trio von op. 15, *C*-dur 4/4 Tact (Katal. Nr. 90 v. 14. Jul. 1788) — sodann alte Variationen über *Ah! vous dirais-je Maman*, aus *C*-dur; — und Variationen aus *B*-dur, (Katal. 45 v. 12. Sept. 1786.)

Heft 11 u. 12 enthalten sechs Sonaten mit Violin, auf den Titelblättern als op. 2, Liv. 1 u. Liv. 2 angegeben, die erste derselben, aus *C*-dur, war unseres Wissens ungefähr zu Ende der 70ger oder Anfang der 80ger Jahre geschrieben, (bei André unter dem Titel der sechs *Sonates favorites* erschienen.)

Heft 13 enthält die grosse und grossartige Sonate zu vier Händen aus *F* dur, (Katalog Nr. 42 v. 1. Aug. 1786;) — sodann vierhändige Variationen aus *G*-dur, 2/4.

Heft 14. Das bekannte Clavier-Quartett aus *Es*, (Katalog Nr. 38 v. 24. März 1786;) — nebst den bekannten Variationen über die Minuette von Fischer.

Heft 15. Drei Sonaten für Clavier allein, aus *C*, *a*, *D*, auf dem Titelblatte als op. 5 angegeben; — nebst den Variationen über *Mio caro Adone*, 3/4, *G*-dur. (Diese Variationen sind auf dem Umschlage des Heftes anzuzeigen vergessen.)

Heft 16. Drei Sonaten mit Violin, die erste aus *A*-dur, (Katal. Nr. 66 v. 24 Aug. 1787;) — die zweite *Es*-dur, 3/4; — die dritte *A*-dur mit der Fuge aus *a*-moll, (Katal. Nr. 30, v. 12. Dec. 1785.)

Heft 17. Das bekannte Quintett mit vier begleitenden Blasinstrumenten, (Katal. Nr. 4, v. 30. März 1784,) hier aber nicht also, sondern als Quartett für Clavier, Violin, Altviole und Bass erscheinend; — sodann Variationen aus *A* dur (von denen man behauptet, sie seien nicht von Mozart, sondern von Hrn. Förster in Wien, einem sehr achtbaren Componisten, Verfasser der Generalbassschule;) — und ein liebliches kleines Rondo aus *F*-dur; (im Katalog Nr. 137, v. 4. May 1791, als ein Andante für eine Walze in eine kleine Orgel aufgeführt, hier aber als vierhändiges Clavierstück arrangirt erscheinend.)

Heft 18. Drei der älteren Sonaten für Clavier allein, aus *C*, *F* und *B*; auf dem Titelblatt als op. 4 angegeben. Diesen folgen die Variationen über *Salve tu domine*. — und weitere Variationen aus *D*-dur.

Heft 19. Drei kleine, wenig bekannte Sonaten mit Violine, aus *G*, *Es* und *C*, auf dem Titelblatt als op. 1 angegeben; — sodann Variationen aus *G*-dur mit obligater Violine.

Heft 20. Drei Sonaten mit Violin, aus *e*-moll, *A*-dur und *D*-dur; auf dem Simrockschen Titelblatt als op. 1, Liv. 2 angegeben. Erstere ist dieselbe, welche auch für Blasinstrumente arrangirt bekannt geworden ist, und offenbar viel zu wunderlieblich, als dass man sie selbst bei Mozart, wirklich für ein erstes Werk sollte halten dürfen;) — Endlich noch Variationen aus *g*-moll, mit Violine.

Heft 21. Ein Trio aus *B*-dur, 3/4-Tact; — sodann eine Sonate mit Violine, aus *B* dur, 3/4 Tact, (Katal. Nr. 103, vom Februar 1789;) — und endlich das kleine Rondo aus *a*-moll, (Katal. Nr. 52, v. 11. März 1787.)

Heft 22. Die leichte, ältere Sonate zu vier Händen, aus *B*-dur, diejenige, welche mit der vorstehend unter Heft 7 erwähnten, ursprünglich zusammen gehörte; —

sodann eine vierhändige Phantasie *f*-moll; — und endlich eine Fuge aus *g*-moll. Die Phantasie aus *f* ist eigentlich das von Mozart ursprünglich für eine Spieluhr componirte Orgelstuck, (Katal. Nr. 131, v. 3. März 1791,) und erscheint hier als Claviersonate arrangirt, gewiss jedermann zu Danke.

Heft 23. Ein kleines Quintett, ursprünglich für Harmonika, mit Flöte, Oboe, Viola und Violoncell, geschrieben, (Katal. Nr. 138, v. 23. May 1791,) hier aber für das Pianoforte, mit derselben Begleitung, erscheinend; — sodann eine Sonate aus *D*-dur, 6/8, als *Oeuvre posthume* bezeichnet, (Katal. Nr. 108, im Juli 1789;) — und ein Trio aus *G*-dur, 4/4-Tact, mit Violin und Violoncell, op. 14 Nr. 1, (Katal. Nr. 98, v. 27. Oct. 1788.)

Heft 24. Die zwei Werke für zwei Claviere; — die Sonate aus *D*-dur; — und die Fuge aus *c*-moll. Letztere im Jahr 1783 componirt, und später von Mozart, verbunden mit dem Adagio, (Katal. Nr. 88, v. Juni 1788, (als Violinquartett herausgegeben.

Die vorstehende Aufzählung des Inhaltes *der* Simrockschen Sammlung sagt den Verehrern unseres Mozart, welchen reichen Schatz dieselbe enthält. — Die **Concerte** sind, wie man sieht, darin nicht inbegriffen; und ausserdem fehlen **auch noch einige andere**, minder bedeutende, Claviercompositionen, selbst aus der späteren Zeit, namentlich ein Adagio für Clavier allein, *h*-moll, $\frac{4}{4}$, (laut Mozarts eigenhändigem Katalog unter Nr. 79, am 19. März 1788 componirt;) — eine kleine Claviersonate für Anfänger, anfangend mit einem *Allegro*, *C*-dur, $\frac{4}{4}$, (laut Katalog Nr. 87 componirt am 26. Jun. 1788;) — eine ähnliche kleine Sonate, für Anfanger, mit Violinbegleitung, anfangend mit einem *Andante cantabile*, *F*-dur, ₵-Tact, (dem Katalog unter Nr. 89 zufolge, vom 10. Jul. 1788;) — eine kleine Gigue für Clavier, *G*-dur, $\frac{6}{8}$, (laut Katalog, Nr. 106, componirt in Leipzig, den 17. May 1789;) — und endlich auch das (unter Nr. 122 des Katalogs aufgeführte) Stück für eine Flötenuhr, welches wohl eben so gut, wie die vorhin erwähnten **beiden anderen** Walzenorgelstucke, und wie das Stück für Harmonica, (vergl. Heft 17, 22, 23,) verdient hätte, der vorliegenden Sammlung als Clavierstück einverleibt zu werden.

Möge Hr. Simrock sich veranlasst finden, die wenigen hier vermisseten Werkchen in ein weiteres, 25tes Heft zu sammeln, und dadurch seine Sammlung zu vervollständigen.

Was im Uebrigen den Werth der Ausgabe betrifft, so lässt sie, in Ansehung sowohl der wesentlichen Correctheit, als auch der Schönheit und angenehm lesbar ins Auge fallenden Deutlichkeit des Notenstiches, nichts zu wünschen übrig. *)

Dass endlich die Sammlung nicht nach der Reihe der Opus-Nummern fortläuft, können wir in mercantilischer Hinsicht nicht tadeln, indem dem Verleger daran liegen musste, einestheils die Hefte so einzurichten, dass ein jedes derselben ungefähr gleiche Bogenzahl enthielt, was sich auf andere Weise nicht durchgängig hätte durchführen lassen, — theils auch so, dass, so viel wie thunlich, in jedem Hefte grade solche Werke zusammengepaart wurden, deren Eines (wie man zu sagen pflegt) das Andere verkaufen helfe, — und theils auch noch darum, weil eine chronologische oder nach den Opus-Nummern normirte Ordnung sich je doch nicht durchführen liesse, indem von allen Compositionen, welche älter sind als Februar 1784, das Datum ihrer Entstehung nicht genau, und grossentheils gar nicht, bekannt ist, und auch die Opus-Nummern durchaus keinen Leitfaden abgeben können, indem nicht nur eine und dieselbe Composition nicht selten in verschiede-

*) Dankenswerth ist, nebenbei bemerkt, auch noch dieses, dass der Hr. Verleger den Ankauf der Sammlung durch Billigkeit des Preises erleichtert, indem jedes Heft, zu 6 Fr. wie wir gesehen, meistens zwei bis drei Werke zusammen enthalt, deren Eines schon allein, einzeln gekauft, oft schon mehr als 6 Fr. zu kosten pflegte. So enthält z. B. Heft VIII ein Trio, dessen Ladenpreis sonst 9 Fr. beträgt, und dabei noch überdies zwei Partieen Variationen; — eben so Heft IX drei Sonaten mit Violin und Violoncell, einzeln 9 Fr. kostend, und überdies gleichfalls zwei Partieen Variationen; — Heft X ganz eben so; — u. s. w. *Rd.*

nen Verlaghandlungen mit verschiedener Nummerbezeichnung erschienen ist, sondern von Mozarts Compositionen überhaupt während seines Lebens nur noch so sehr wenige im Stich erschienen waren, dass sogar seine, im Jahr 1798 für den König von Preussen, Friedr. Wilhelm II. geschriebenen, drei grossen Violinquartette, Nr. 107, 119 und 120 des Katalogs, im Stich nur erst als Op. 18 bezeichnet wurden.

Dass übrigens unter den hier gesammelten, zum Theil auch aus Mozarts früheren Jahren herrührenden Compositionen, sich auch manche von geringerem Gehalte befinden, kann, weit entfernt das Interresse derselben zu schwächen, dasselbe vielmehr noch erhöhen. Denn grade aus der grossen Einfalt, ja zum Theil selbst Unbedeutenheit und Alltäglichkeit mancher früheren Mozartschen Compositionen, lernen wir, wie unser Mozart ein Mozart geworden ist: nicht durch frühzeitiges Streben und Sich abarbeiten nach Vortrefflichkeit, sondern indem er sich eben gehen liess, den Genius nicht vor der Reife beschwor und gewaltsam citirte, sondern anspruchlos, aber immer klar und natürlich fliessend fortschrieb, ruhig erwartend bis der Genius erschien, der ihm dann jene Werke höherer und höchster Begeisterung dictirte, welche, in seinen, alle Herzen und alle Ohren so ausnahmlos ansprechenden Tongebilden, mit so unbeschreiblicher Klarheit auszusprechen, ihm in so vollendetem Grade nur vermöge der, jederzeit heilig gehaltenen Grundlage unverschrobener fliessender Klarheit und Simplicität gelingen konnte.

Denn grade das ist jetzt das hauptsächliche Unheil unserer jungen Componisten, namentlich der jüngeren und jungen, dass sie gleich lauter gar vortreffliche Sachen schreiben wollen. Kommt ja doch wahrlich kaum ein purer Anfänger zu einem Meister, um ihm eine erste Composition vorzuzeigen, ohne ihm dabei zu expliciren, welchen Effect er da und dort beabsichtige, welche Intention wieder hier zum Grunde liege, u. s. w. — Solche Dinge kriegt man selbst von noch ganz unreifen Jünglingen zu hö-

ren, die es dann förmlich übel nehmen, wenn man ihnen räth, sich doch ums Himmels Willen vor der Hand all die sublimen Dinge aus dem Kopfe zu schlagen, um sich vor Allem im Schreiben überhaupt, im leichten und geläufigen, klaren und selbst im grammaticalisch-richtigen Niederschreiben der Ideen überhaupt, zu üben, um dann, sollte demnächst einmal der Genius winken, die Fertigkeit zur Ausführung seines Winkes in Bereitschaft zu haben, — kurz also erst einmal ungefähr so viel Einfaches, Leichtes, Anspruchloses und Natürliches, beinah unbedeutend zu Nennendes zu schreiben, als Mozart gethan hatte, bevor er seine Werke höheren Fluges geschaffen; — aber das ist ihnen zu gering; das thun sie nun einmal nicht! Sie lassens wohl bleiben und würden es für viel zu gering achten, so unbedeutende Sächelchen zu schreiben wie diese Mozartischen Rondo's etc.; — aber sie lassens hernach auch bleiben, Mozarte zu werden.

Das ist nun einmal der Fluch unseres Zeitalters, dies der Unterschied zwischen uns, und unsern Vorgängern letztvergangener, so wie auch älterer Zeit: Alles will jetzt glänzen, berühmt werden, ja, wo möglich unsterblich, und das nur auch gleich so früh wie möglich. Schon über das Pensum weg schielen unsere Anfänger nach der Presse, und wir, uns an den Schreibtisch setzend, tunken die Feder schon mit der Intention ein, ein unsterbliches Werk zu schreiben: Virgil und Horaz schrieben blos für ihren Mäcen und dachten dabei nicht an Unsterblichkeit; Homer sang, was ihm der Genius eingab, nur für seine Zuhörer und Zeitgenossen, und ahnte gewiss auch nicht einmal im Traume, dass einst sieben Städte sich um ihn streiten und Jahrtausende ihn feiern sollten. — Hat je Einer homerisch im schönsten Sinne des Wortes gesungen, so ist es Mozart; — und ist irgend Eine Richtung des Strebens geeignet, uns recht himmelweit und diametral aus der Lichtsphäre dieser Geister zu entfernen, so ist es jenes misszeitige, schwülstige Treiben und Streben nach Absonderlichkeit, jenes spanische Stiefelwesen, (wie Hr. Sievers es treffend betitelt,) jenes Vernachlässi-

gen und Geringachten der Einfachheit und Natürlichkeit, welche doch grade erst die ebene Spiegelfläche bildet, von welcher die Mozartsche Göttlichkeit so überall classisch-homerisch wiederstrahlt.

Darum, lieben Freunde, gehet hin, und sehet zu, welchen Weg Mozart gewandelt zur Göttlichkeit, wie er sich zu derselben herangebildet: gehet, und lernet, wenn ihr es noch nicht, oder nicht mehr könnt, — lernet Euch erfreuen auch an seinen einfacheren, Euch erheben und erbauen an seinen höheren Werken; und glaubet nur immer, dass jene Höhe, welche zu erreichen selbst einem Mozart nur durch allmähliges Fortschreiten vom Simpeln zum Höheren gelungen ist, von Euch nicht in kindisch-frechen vorzeitigen Sprüngen erreicht werden wird; — habet Ehrfurcht vor Euerm Mozart, habet sie aber in Wahrheit, und nicht, wie es jetzt bei unsern Fanatikern und Hypokriten die Mode ist, blos in *sublimen*, im Grund aber nur heuchlerischen Gemeinsprüchen, sondern bethätiget sie dadurch, dass Ihr seine Werke nicht vergesst, nicht vernachlässigt, sondern zum Gegenstande lebendigen Studiums, — und, — ist es Euch gegeben, — zum Vorbilde Eurer Bestrebungen macht!

Lasset uns diese Anzeige schliessen mit dem Wunsche, dass es unsern Zeitgenossen und Nachkommen gegeben sein, oder gegeben werden möge, den göttlichen Dichter jederzeit in Wahrheit, und nicht blos mit scheinheiligem Mundwerke, mit Liebe, Sinn und Verstand, und nicht mit dummem Fanatismus, zu lieben, zu verehren und zu verstehen.

d. Redact.

Ende des 11. Bandes

Druckfehler.

In dem Artikel über Clarinett und Bassetthorn, vorstehend (Heft 41.) S. 41 statt Cielumò sollte steen Scialumò.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1829.
Nr. 41.

Rechenschaft.

Mit dem sechsunddreissigsten Hefte war der neunte Band der Cäcilia geschlossen, und mit dem vierzigsten der zehnte Band.

Die Verlaghandlung hat auch im neunten Bande, statt der, für einen Band versprochenen »circa 16–20 Bogen«, nur allein an Text, die Beylagen nicht gerechnet, 16 Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 18¾ Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 22¼ Bogen geliefert; — im zehnten Bande aber nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet 17¼ Bogen, mit Inbegriff dieser letzteren und des Inhaltverzeichnisses aber 19¾ Bogen und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, über 21 Bogen; — und wir sind ermächtigt, auch für die Zukunft zu versichern, dass sie sich bestreben wird, künftig wie bisher, Mehr als das Versprochene zu leisten.

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

Uebersicht

der Gegenstände, welche in dem **9.** *und* **10.** *Bande der Cäcilia (Heft 33 — 40) enthalten sind.*

IX. Band, (1828;) enthaltend die Hefte 33, 34, 35, 36; mit drei Zeichnungen und zehn Notenblättern, nebst Intelligenzblatt Nr. 33 — 36.

Almenräder's weitere **Fagott-Verbesserung**, (mit einer Zeichnung); von *Gfr. Weber.* S. 128. — Die **Ophicleide**, (mit einer Zeichnung); von *d. Red.* S. 130. — Utmutetas à Fortepiano, **Anweisung das Pianoforte richtig zu spielen** etc., von *Alex. v. Dömeny*; von *d. Red.* S. 131. — Schreiben eines vor Kurzem aus Teutschland nach **Newyork** abgegangenen Musikers, uber den **dortigen Musikzustand.** S. 133. — **Replik**; von *Ernst Woldemar.* S. 135.

Zu diesem Hefte drei Zeichnungen; nebst Intelligenzblatt Nr. 34.

Fünf und dreissigstes Heft. **Ueber Bestimmtheit der Musik**; von *St. Schütze.* S. 137. — Drei weitere **Briefe** von *C. M. v. Weber* an Herrn Hofrath J. P. **Schmidt.** S. 143. — **Zweite Antwort** auf des Hrn. **Dorn Recension der Leipz. Allg. M. Zeitung**; von *G. W. Fink.* S. 147. — **Ueber Orgelmixturen**; von Musikdirector *Wilke*, mit einem Vorwort von *Gfr. Weber.* S. 156. — **Ueber das i**, oder den mit der Zahl 7 übereinkommenden Ton; von E. F. *F. Chladni*, mit einem Vorwort von *Gfr. Weber.* S. 171. — Einladung zu Beiträgen zu einem **Denkmal** für **Chladni** und **Berner**; von *J. G. Hientzsch.* S. 181. — **Beurtheilungen**: **Volknote**, oder vereinfachte Tonschrift, für Chöre an Gymnasien und bei Theatern etc., von Dr. *J. A. G. Heinroth*; angezeigt von *Gfr. Weber.* S. 185. — **Sonates** à l'usage des élèves, pour le **pianof.** von *Jac. Schmitt*, Op. 51 — 56; angezeigt von *Dr. Heinroth*, mit Nachschrift der *Red.* S. 193. — **Sammlungen** beliebter Musikstucke, herausgekommen unter den Titeln **Arion, Orpheus, Amphion** etc.; rec. von Dr. *Heinroth.* S. 197. — Sechs **Pastoralstücke** für die Orgel von *Fr. Schneider.* Op. 1. — und: **Pastoralfuge** und **Präludium** für die **Orgel**, von *Sechter* und *Assmayer*; angez. von *Chr. H. Rink.* S. 198. — Zwölf **Gesänge** zur geselligen Freude, von *M. G. Fischer*; rec. von *Chr. H. Rink.* S. 200.

Zu diesem Hefte Intelligenzblatt Nr. 35.

Sechs und dreissigstes Heft. Etwas über **Mozart** als dramatischen Componisten; von *G. L. P. Sievert.* S. 201. — **Mozarts** Beifall in Paris, von *Ebend.* S. 208. — **Recensionen**: I. *L. Van-Beethoven* **Messe** solennelle, en *Ré* majeur, Oeuv. 123; — II. **Sinfonie** en *ré* mineur Oeuv. 125; — III. **Grand Quatuor** en *ut-dièze* mineur, Oeuv. 131; rec. von Ritter *v. Seyfried.* S. 217. (Dazu 8 Notenblätter.) — I. **Rondo** brillant pour **pianoforté**, par *J. Pohl*, Oeuv. 6. — II. Rondo w. o. Oeuv. 7; rec. von *A. Vollweiler.* S. 244. (Dazu ein Notenblatt.) — **Buchstabenräthsel**; von *B.* S. 250.

Zu diesem Hefte neun Notenblätter; Titel- und Inhaltbogen zum IX. Band, und Umschlag zum Einbinden dieses Bandes; nebst Intelligenzblatt Nr. 36.

X. Band, (1829;) enthaltend die Hefte 37, 38, 39, 40. Mit einem Portrait, sechs Notenblättern, nebst Intelligenzblatt Nr. 37 — 40.

Zu diesem Hefte ein Notenblatt; nebst Intelligenzblatt Nr. 37.

Zu diesem Hefte zwei Notenblätter; nebst Intelligenzblatt Nr. 38.

Neununddreissigstes Heft. Ueber Nachahmung und doppelten Contrapunkt im mehrstimmigen Gesange; von *B—h.* S. 129. — Verjährung und Schlendrian beim Orgelbau; von *Dr. Heinroth.* S. 142. — Auflösung des Räthselcanons von *Ludwig Senffel;* von *Gr. v. Tucher.* (mit einem Notenblatte.) S. 149. — Andeutungen über Gesang und Gesanglehre; von *A. F. Häser:* Recitativ. S. 152. — Ueber die Echtheit des Mozartschen Liedes „Vergiss mein nicht"; von *M. J. Fr. Martius.* S. 157. — Recensionen: Hinterlassene Schriften von *C. M. v. Weber,* zwei Bände; angezeigt von *Dr. Deycks.* Mit einer Nachschrift von *Gfr. Weber.* S. 161. — Gedichte, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen, von *Conradin Kreuzer;* — Caecilia, kleine Cantate, von *W. Mangold;* — Sonate pour le Piano, von *C. Berg;* angez. von *J. von Seyfried;* mit Anmerkungen *d. Rd.* S. 167. — *L. v. Beethoven* troisième grande Sinfonie en *ut* mineur, oeuv. 67. arr. p. Fortep. av. Flûte, Vlon et Vclle par *N. Hummel;* — Nr. I, en *re* mineur, des 12 grands Concertos de *W. A. Mozart,* arr. pour Piano seul ou av. accomp. de Flûte, Vlon et Vclle, par *le même;* angez. von *J. v. Seyfried.* S. 174. — Nr. II. en *Ut* majeur, des douze grands Concerts de *W. A. Mozart,* arrangés pour Piano seul, ou avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle, par *J. N. Hummel.* — Grande Sinfonie de *L. van Beethoven,* arrangée pour Pfte. av. Flûte, Violon et Violoncelle, par *J. N. Hummel.* — Deuxième grande Sinfonie, en *Re,* oeuvre 36, de *Louis van Beethoven,* arrangée pour Pfte seul, par *J. N. Hummel.* — Dasselbe Werk, arr. pour Pianof. av. accomp. de Flûte, Violon et Vclle, par *N. Hummel.* — Sixième grande Sinfonie, pastorale en *Fa,* de *Louis van-Beethoven,* oeuvr. 68, arrangée pour Pianof., av. accomp. de Flûte, Violon et Vcelle, par *J. N. Hummel.* — Grande Sinfonie en *Re,* oeuvr. 22. de *André Romberg,* arrangée pour Pianof., av. accompagnement de Flûte, Violon et Vcelle, par *J. N. Hummel.* — Quatuor de *Jos. Haydn,* arrangé à quatre mains par *J. P. Schmidt.* oeuvr. 76. Nr. 2. — Quatuor de *W. A. Mozart,* arr. pour le Pianof. à 4 M. par *J. P. Schmidt.* — Trois Quatuors de *Jos. Haydn,* arrangés pour le Pfte. à 4 M. par *J. P. Schmidt,* oeuv. 50. Nr. 1. — id. Nr. 2. — id. Nr. 3. — Rondeau tiré du grand Quintuor de *L. v. Beethoven,* oeuvre 59, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains, par *J. P. Schmidt.* — Quatuor, oeuv. 127, de *Louis van Beethoven,* arr. à 4 mains pour le Piano, par *Chr. Rummel.* — Deux Trios pour le Pianoforte, Violon et Vclle, composés par *L. v. Beethoven,* oeuv. 70, Nr. 6. arr. à 4 m.

tische **Inhalts-Anzeige** der ersten zehn Bände der Cäcilia. S. 255.

Zu diesem Hefte ein Portrait, sechs Notenblätter; nebst Intelligenzblatt Nr. 40., dem Titel- und Inhaltbogen zum 10ten Bande und dem Umschlagbogen zum Einbinden dieses Bandes.

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitartern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfodern, jedesmal nach dem Schlusse eines **Bandes** berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatt Nr. 15 erklärt haben.

B. Schotts Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Anzeige.

Zur Erleichterung des Ankaufes der nunmehr vorliegenden 10 Bände der Cäcilia, erbieten wir uns, den Abonnenten des 11. Bandes die vorhergehenden Bände zusammen à 18 fl. = 10 Rthlr. zu erlassen.

Mainz, am 31. Juli 1829.

Die Verlagshandlung
B. Schott's Söhne in Mainz.

Neue Musikalien

im Verlage von

Carl Gustav Förster

in Breslau.

	Thlr.	gr.
Achmet-Aga (Chef de toutes les troupes regulaires turques) Marche militaire et favorite du grand turc Mehmud II. arrengée à 4 Mains.	—	6
— la même pour Pianof. seul. (avec le Portrait de Mahmud II.)	—	4
Auber, D. F. E., Ouverture aus der Oper die Stumme von Portici für 2 Violinen, Viola und Violoncell, eingerichtet von Albrecht.	—	16
— dieselbe für Flöte, Violine, Viola und Violoncell.	—	16
— dieselbe für Pianof. zu 4 Händen, einger. von C. Holland.	—	24
— aus dieser Oper: Fischerlied „o seht den Morgen neu ergluhn.“ Klavierauszug.	—	4
— Cavatine „Schliesse das Auge.“ Klavierausz.	—	4
Breslauer Lieblings-Tänze für das Pianoforte.	—	14
Büttinger, C. C., Adagio und Rondo, concertirand für Pianof. und Violine.	—	16
Drechsler, C., Duett aus dem Zaubermährchen: der Bauer als Millionair, „Brüderlein fein etc.“ Klavierauszug.	—	4
Dasselbe mit Guitarre.	—	8
— Trinklied „Freunde hört die weise Lehre etc.“ Klavierauszug.	—	4
— Arietto „So mancher steigt herum etc.“ Klavierauszug.	—	4
Fuhrmann, A., Lander nach beliebten Melodien der Oper „die Stumme von Portici“ für Pfte.	—	2
— Geschwind-Marsch nach Melodien der Oper die Stumme etc. für Pianof.	—	2
— Cotillon nach beliebten Melodien aus dem Liederspiel Lenora für das Pianof.	—	6
Gerulein, R., Dahin! Lied mit Guitarre-Begleitung.	—	2
— beliebtes Schweizer-Liedchen mit Guitarre.	—	2
Goldberg, J., Polonoise und Marsch für Pianof.	—	4
Hesse, A., leichtes Präludium fur die Orgel.	—	4
— Choral „Wie herrlich strahlt der Morgenstern“ für die Orgel bearbeitet	—	6
— Präludium für die Orgel.	—	6
— 12 Studien für die Orgel mit obligatem Pedal.	—	10
— Die Wiage im Strom, Romanze von A. Kahlert, mit Begleitung des Pianof.	—	8

	Thlr.	gr.
Köhler, Ernst, Einleitung und Variationen über einen beliebten Galopp für das Pianof. auf 4 Hände.	—	14
— Fantaisie en Forme d'un Potpourri sur des motifs favoris de l'opera „le Muette de Portici." à 4 Mains.	—	14
Merveille de Paganini. Duo pour un seul Violon.	—	2
Mozart, W. A., Cosi fan tutte, in ausgesetzten Singstimmen. Nr. 1 der Sammlung von Opern in einzelnen Singstimmen. Subscr. Pr. . .	1	18
Reissiger, C. G., Rondeau brillant pour le Pianof. oe. 59.	—	10
Scholz, 3 Favorit-Tänze für eine Guitarre eingerichtet.	—	2
Tibaldi, Constanze, „le jeune Grec." Favorit-Romanze mit einer deutschen Uebersetzung von Carl Schall.	—	4
Wolf, J. F., Polonoise arrangée à 4 Mains. . . .	—	8

(Nächstens erscheint:)

	Thlr.	gr.
Panofka, Henri, Variations brillantes sur un thème original pour le Violon principal avec accomp. d'Orchestre. oe. 5. dédiées à Monsieur le Baron S. de Praun.	—	20
— Dieselben mit Pianoforte-Begleitung. .	—	8

Hesse, A., Erste Symphonie für grosses Orchester.

Reissiger, C. G., Ouverture à grand Orchestre.

Neue Oper

von

Heinrich Marschner.

Die Composition meiner neuen Oper

Der Templer und die Jüdin,

in 3 Acten,

biete ich den Theater-Directionen in correcten Abschriften der Partitur zum Kauf an. Der Text ist von *W. Wohlbrück*, nach der Erzählung *Ivanhoe*, von *Walter Scott*, frei bearbeitet.

Zugleich bemerke ich für sämmtliche Musikhandlungen, dass ich die Partitur genannter Oper als Eigenthum der Melodie für den Druck, zum Behuf beliebiger Arange-

ments, an Herrn *Friedrich Hofmeister* in Leipzig contractmässig verkauft habe.

Leipzig, den 11ten August 1829.

Heinrich Marschner.

Von *Marschner's* neuer Oper

Der Templer und die Jüdin

erscheint nächstens in meinem Verlage:

Der vollständige Klavierauszug mit Text. — Hieraus die Nummern auch einzeln abgedruckt.

Die Ouverture für das grosse Orchester, — dieselbe für Militairmusik, — dieselbe für das Pianoforte, sowohl solo, als auch à 4 mains.

Ein Potpourri der ansprechendsten Melodien fürs Pianoforte, — so wie eine Sammlung von Tänzen.

Friedrich Hofmeister.

Für Schulen
und
kleinere Gesang-Vereine
ist erschienen:

Stolze, H. W., Organist, *Gesangübungstücke*, zum Gebrauch beim ersten Gesangunterricht, stufenweise durch alle Intervallen, ein-, zwei-, und mehrstimmig und zwölf der bekanntesten Choralmelodien, zweistimmig für Discantstimmen, Op. 2. geh. 18 gr.

Stolze, H. W., 160 ein-, zwei-, drei-, und vierstimmige *Lieder*, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Pianoforte-Begleitung, zum Gebrauch für Schulen, Gesangvereine und für den häuslichen Kreis, mit Text aus den „Liedern für Volksschulen, von Herrn Dr. Hoppenstedt, Consist. Rath und General-Superintendent," Op. 9. 1r Thl. 50 einstimm. Gesange 12 gr. — 2r Thl. 42 zweistimmige, 14 dreistimmige und 8 vierstimmige Gesänge, für Sopran und Alt, 12 gr. — 3ter Theil, 34 vierstimmige Gesänge. Im Sopran, Alt, Tenor und Bass, 9 vierstimmige Gesänge für Tenor und Bass, 21 gr.

Alle 3 Theile zusammengenommen 1 Rthlr. 12 gr.

um den Sängern ihre Stimmen soglaich vorlegan zu können, ist ain so billiger Preis gestellt, dass dieselbea dafür nicht abgeschrieben werden können; zu diesem Zwecke ist auch das Ganze auf starkes, gutes Schreibpapier gedruckt, damit die Hefte durch den Gebrauch nicht so laicht abgenutzt werden. Auch das gewählte Format in Quer-Octav ist dar Bequemlichkeit angemessen.

Obgleich diese Chorelmelodien erst seit wenigen Wochen erschienen sind, so ist doch ihr Nutzen und ihre Brauchbarkeit schon öffentlich anerkannt, und namentlich sind dieselben von dem hohen Oberpräsidio der Proviez Sachsen den Herren Directoren der Gymnasien und Seminarien bestana empfohlen worden.

Anzeige.

Bei

Brüggemann

in Halberstadt

sind folgende Werke erschienen, auf welche Gesanglehrer aufmerksam gemacht werden:

Zweistimmige Kinderlieder

mit

willkührlicher Begleitung des Pianoforte.

Erste Sammlung

enthaltend:

Zwölf Lieder

von

Mühling.

Zweite Sammlung

enthaltend:

Vierzehn Lieder

von

Fr. Schneider.

Preis der Sammlung 15 Sgr. in Parthieen 11 1/4 Sgr.

Funfzig Lieder

zum Gebrauche bei dem ersten Unterricht im Gesange. Grösstentheils zwei- und dreistimmig, nach bekannten und neuen Melodien bearbeitet und herausgegeben von *G. F. Bischof.* 2te Aufl. Preis 10 Sgr. in Parthieen 7 1/2 Sgr.

Singebuch für Schulen

eine Sammlung von 41 zwei-, 35 drei- und 19 vierstimmigen Liedern von verschiedenen Componisten, nebst den nothwendigsten Sing-Vorubungen. Herausgegeben von *C. Schade* und *E. Hauer*. Preis 20 Sgr. in Parthieen 15 Sgr. 4.

Grosse Passionsmusik

nach dem Evangelisten Matthäus,

von

Joh. Sebastian Bach.

1. In Partitur.
2. Im vollständigen Klavierauszuge.

Seit einem Jahrhundert ist **Johann Sebastian Bach** der grösste Harmoniker und Contrapunktist, das Muster für alle Tonkunstler, die grosste Zier vaterländischer Tonkunst genannt worden, und man hat nur wenige und zwar untergeordnete Werke zur Rechtfertigung dieses grossen Ruhmes aufzuweisen gehabt.

Das vorgenannte Werk, seine grösste Schöpfung, ist nicht nur vollstandiger Zeuge der hochsten Kunst und Erfindungsgabe, die sich je in den Musikwerken irgend einer Nation kund gegeben, sondern offenbart auch den erhabenen Geist, der so reiche Krafte beseelt hat. Es ist die tiefste wahrhaft evangelische Begeisterung, das Leben des grössten Künstlers in der Idee und für die Idee der Religion Jesu, dies dieses Werk geschaffen, und hundert Jahre lang einer christlich religiöseren Zeit, als die eben vergangene, aufbewahrt hat, Allen zu höchster Erbauung und Bestarkung, **den Künstlern aber das reinste und erhabenste Muster für ihr Bildungsstreben und für ihre wahre Künstlerpflicht**

Ein Jahrhundert, das fast alle Formen der Tonkunst sich verwandeln gesehen, hat die Neuheit und Frische dieser grossen Passionsmusik so wenig angetastet, dass noch jetzt kein irgend wesentlicher Zug des grossen Ganzen anders entworfen werden könnte, als damals. Dies bezeugte der Erfolg dreier Aufführungen, die unter Leitung des Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdi, und nach ihm unter der des Herrn Professor Zelter im Frühling dieses Jahres in Berlin veranstaltet worden, zu denen Tausende von Zudrängenden keinen Zugang finden konnten, die Zuhörer aber im höchsten Enthusiasmus bekannten, nie etwas Aehnliches erlebt, nie die Hoheit und Heiligkeit der Religion Jesu aus Tonen so vernommen zu haben.

Unserem früheren Versprechen gemäss erscheint nun im Laufe dieses Jahres von diesem Werke:

1. die vollständige Partitur,
2. der vollständige Klavierauszug.

Die Partitur, welche über 400 grosse Platten stark sein, und der Würde des Inhalts gemäss ausgestattet werden soll, wird im Ladenpreis 18 Rthlr. kosten; um sie jedoch so viel wie möglich auch unbemittelten Musikern zugänglich zu machen, wird bis zum Erscheinen des Werkes ein Pränumerationspreis von 12 Rthlr. festgesetzt; auch die Pränumeration in 2 Hälften zu je 6 Rthlr. (für den ersten gleich nach seiner Vollendung auszugebenden, und den zweiten ungesäumt nachfolgenden Theil) angenommen werden.

Den Preis des Klavierauszuges können wir noch nicht genau bestimmen; er wird ungefähr 5 Rthlr. betragen. Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Pränumeration an.

Die Liste der resp. Subscribenten wird dem Werke vorgedruckt und erlauben wir uns daher die Bitte, die Namen möglichst deutlich zu schreiben.

Berlin, August 1829.

Schlesinger'sche
Buch- und Musikhandlung,
unter den Linden.

Ankündigung
für
Theater - Directionen.

W i l h e l m T e l l

grosse Oper in 4 Akten

mit Ballets,

Musik* von *Rossini.

Partitur und Clavierauszug.

Von obigem Werke wird im Laufe des nächsten Monats der Clavierauszug mit Verlagsrecht bei den Unterzeichneten erscheinen.

Das Gedicht ist von dem geschätzten Dichter Jouy, und die deutsche Uebersetzung und Unterlegung wird durch die Herrn Th. von Haupt und Jos. Panny besorgt.

Nur durch Uebereinkunft mit dem Pariser Verleger, welcher *keine* Versendung der vollständigen Partitur nach Deutschland macht, wird es möglich, die Partitur mit unterlegtem deutschen Text nebst Textbuch und den gestochenen Clavierauszug um den sehr mäsigen Preis von fl. 66 in 24 fl. Fuss zu erlassen.

Deutsche Theater-Directionen, welche blos die Partitur mit französischem Text zu haben wünschen, können sie bei uns für die Hälfte des Ladenpreises beziehen.

Mainz, im Juli 1829.

B. Schott's Söhne.

Auszug
aus der französischen Zeitschrift
Revue musicale
betreffend die Herausgabe der Oper
Wilhelm Tell.

à Monsieur le Redacteur de la Revue Musicale.

Monsieur,

Plusieurs éditeurs de l'Allemagne, dans l'intention de tirer parti du succès prodigieux qu'a obtenu la musique de *Guillaume Tell*, annoncent faussement qu'ils sont en possession de la partition manuscrite de cet ouvrage, et quils sont sur le point de publier la réduction pour le piano. Désirant mettre le public en garde contre ces annonces trompeuses, et en même temps veiller aux intérêts des propriétaires de cet ouvrage, je vous prie de vouloir bien faire connaître, par la voie de votre journal, qu'il n'existe entre les mains de qui que ce soit, en Allemagne, de copie de la grande partition de *Guillaume Tell*, que je publierai au commencement du mois de décembre.

Je *ne me* chargerai *moi-même* de remplir *aucune* demande de l'Allemagne pour la grande partition de *Guillaume Tell.* Les personnes qui désireront en recevoir promptement des exemplaires imprimés, devront s'adresser à MM. les fils de B. Schott, à Mayence, à qui j'adresserai les premiers exemplaires.

Quant à la réduction pour le piano, j'en ai cédé la propriété, d'accord avec M. Rossini, à MM. les fils de B. Schott, pour toute l'étendue de l'Allemagne, à l'exception de la monarchie autrichienne et les provinces italiennes, et à MM. Goulding et Dalmaine, de Londres, pour l'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande.

Ces trois éditions et la mienne sont les seules autorisées par l'auteur. Toutes les autres seraient

des contrefaçons, et ne pourraient d'ailleurs paraître à la même époque, puisque MM. Schott et Artaria s'occupent de la traduction et de la gravure de cet ouvrage: le premier depuis plus de trois mois, et le second depuis un mois; tandis que les autres éditeurs d'Allemagne ont à peine reçu la musique de *Guillaume Tell*, qui n'a été publiée ici que le 15 septembre.

Quant aux ouvrages que MM. Herz, Tulou, de Bériot et autres doivent composer sur la musique de *Guillaume Tell*, ils seront, pour *toute* l'Allemagne, la propriété exclusive de MM. les fils de B. Schott, qui en ont acquis directement la propriété de ces auteurs.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Paris le 1er Octobre 1829

E. Troupenas,

Editeur de tous les opéras français de Rossini.

Le parfait Organiste.

Traité général de l'art de toucher de l'orgue,

par **F. J. Fétis.**

L'ouvrage est divisé en quatre parties.

La première; traite du plain Chant grégorien et parisien, en ce qui concerne l'organiste; des connaissances de l'harmonie et de contrepoint necessaires, en abrégé; de la facture de l'orgue, et des connaissances que l'organiste doit avoir dans cette partie, soit pour diriger les facteurs, soit pour l'entretient de l'instrument, soit pour en faire l'épreuve. Du maniement des claviers (Manualen), des pédales, et du mélange des Jeux.

La seconde partie est divisée en trois sections, qui toutes ont rapport au culte catholique. La première section contient tout l'office catholique sur le plain-chant romain, suivant l'usage de l'Italie, de l'Autriche et de la plus grande partie de la France.

La seconde section contient l'office en plain chant romain accompagné, suivant l'usage du nord de la France, des pays bas catholiques et de l'Espagne. La troisième Section contient l'office au plain chant parisien, suivant l'usage de Paris, des départements environnants

et de la Bretagne. Le tout est terminé par une suite de Magnificats, de Te deum, d'offertoires et de pièces de différents genres.

La troisième partie est relative à l'organiste protestant, et renferme l'art d'accompagner les chorals et de faire les préludes pour les cantiques et les pseaumes, avec des indications des variétés qui se trouvent dans le chant des rites protestants d'Allemagne, de France, d'Angleterre et de Hollande; le tout terminé par une suite de pièces et de fugues.

La quatrième partie contient un choix de pièces des plus grands organistes des écoles italiennes, allemande et française, depuis le 16me siècle jusqu'à l'époque actuelle avec des notices sur ces organistes, et des observations sur leur mérite, et sur les diverses parties de leurs ouvrages. Le tout sera terminé par un catalogue des meilleurs ouvrages théoriques et pratiques relatifs à l'usage.

Bestellungen auf dieses Werk nimmt die Verlagshandlung der Caecilia an.

Anzeige.

Da der Debit eines Werkes häufig grossentheils von der zweckmässigen Bekanntmachung abhängt, so verfehlen wir nicht, Ihnen wiederholentlich anzuzeigen, dass der in unserm Verlage erscheinende

Literarisch - artistisch - musikalische Anzeiger

folgenden drei allgemein im In- und Auslande verbreiteten Journalen:

dem Berliner Conversations – Blatt,

dem Freimuthigen und

der Berliner allgem. musikal. Zeitung

beigelegt wird, und dass fast alle Anzeigen darin wegen der allgemeinen Verbreitung dieser Zeitschriften von sehr grossem Nutzen sind.

Wir berechnen Ihnen für die Zeile 2 Sgr. 6 Pf. (2 gGr.), ein Preis, der rucksichtlich der grossen Verbreitung des Anzeigers gewiss billig gestellt ist.

Mit Hochachtung und Ergebenheit

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1829.
Nr. 43.

Ankündigung
für
Theater - Directionen.

Wilhelm Tell
grosse Oper in 4 Akten
mit Ballets,
Musik von *Rossini.*
Partitur und Clavierauszug.

Von obigem Werke ist im Laufe des vorigen Monats der Clavierauszug, mit Verlagsrecht, bei den Unterzeichneten erschienen.

Das Gedicht ist von dem geschätzten Dichter Jouy, und die deutsche Uebersetzung und Unterlegung wurde durch die Herrn Th. von Haupt und Jos. Panny besorgt.

Nur durch Uebereinkunft mit dem Pariser Verleger, welcher *keine* Versendung der vollständigen Partitur nach Deutschland macht, wird es möglich, die Partitur mit unterlegtem deutschen Text nebst Textbuch und den gestochenen Clavierauszug um den sehr mäsigen Preis von fl. 66 im 24 fl. Fuss zu erlassen.

Deutsche Theater-Directionen, welche blos die Partitur mit französischem Text zu haben wünschen, können sie bei uns für die Hälfte des Ladenpreises beziehen.

Mainz, im Nov. 1829.

B. Schott's Söhne.

Auszug
aus der französischen Zeitschrift
Revue musicale
betreffend die Herausgabe der Oper
Wilhelm Tell.

à Monsieur le Redacteur de la Revue Musicale.

Monsieur,

Plusieurs éditeurs de l'Allemagne, dans l'intention de tirer parti du succès prodigieux qu'a obtenu la musique de *Guillaume Tell*, annoncent faussement qu'ils sont en possession de la partition manuscrite de cet ouvrage, et quils sont sur le point de publier la réduction pour le piano. Désirant mettre le public en garde contre ces annonces trompeuses, et en même temps veiller aux intérêts des propriétaires de cet ouvrage, je vous prie de vouloir bien faire connaître, par la voie de votre journal, qu'il n'existe entre les mains de qui que ce soit, en Allemagne, de copie de la grande partition de *Guillaume Tell*, que je publierai au commencement du mois de décembre.

Je *ne me* chargerai *moi-même* de remplir *aucune* demande de l'Allemagne pour la grande partition de *Guillaume Tell*. Les personnes qui desireront en recevoir promptement des exemplaires imprimés, devront s'adresser à MM. les fils de B. Schott, à Mayence, à qui j'adresserai les premiers exemplaires.

Quant à la réduction pour le piano, j'en ai cédé la propriété, d'accord avec M. Rossini, à MM. les fils de B. Schott, pour toute l'étendue de l'Allemagne, à l'exception de la monarchie autrichienne et les provinces italiennes, et à MM. Goulding et Dalmaine, de Londres, pour l'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande.

Ces trois éditions et la mienne sont les seules autorisées par l'auteur. Toutes les autres seraient

des contrefaçons, et ne pourraient d'ailleurs paraître à la même époque, puisque MM. Schott et Artaria s'occupent de la traduction et de la gravure de cet ouvrage: le premier depuis plus de trois mois, et le second depuis un mois; tandis que les autres éditeurs d'Allemagne ont à peine reçu la musique de *Guillaume Tell*, qui n'a été publiée ici que le 15 septembre.

Quant aux ouvrages que MM. Herz, Tulou, de Bériot et autres doivent composer sur la musique de *Guillaume Tell*, ils seront, pour *toute* l'Allemagne, la propriété exclusive de MM. les fils de B. Schott, qui en ont acquis directement la propriété de ces auteurs.

Recevez, Monsieur, l'assurance de me parfaite considération.

Paris le 1er Octobre 1829.

E. Troupenas,
Editeur de tous les opéras français de Rossini.

An alle deutsche Musikverleger.

Um alle Collisionen zu vermeiden.

Betreffend die Oper

Wilhelm Tell.

Wir benachrichtigen Sie, dass wir mit allen Tonsetzern, als *Herz*, *Beriot*, *Czerny*, *Tulou*, *Rummel*, *Küffner* etc. etc., im Einverständniss mit dem Verleger *Troupenas* in Paris, über die Werke, welche über Themas aus der Oper Tell componirt oder arrangirt werden, uns verständigt haben und noch verständigen werden, und dadurch das ausschliessliche Verlags-Recht für Deutschland, die Oestreichische Staaten mit einbegriffen, so wie auch für die Niederlande, erworben haben.

H. Herz op. 50., *Karr* op. 232 und *Chaulieu* op. 92, so wie die Ouverture, von *Rummel* zu vier Hände arrangirt, werden in 14 Tagen versendet.

Zugleich benachrichtigen wir Sie auch, dass wir zu Ende dieses Monats die

vollständige Partitur
der Oper
T e l l

zum Versandt in Bereitschaft haben werden, und sehen Ihren Aufträgen zum Behuf Ihres dortigen Theaters oder Concert-Vereins entgegen.

Der vollständige Clavier-Auszug ist bereits versendet. Mit separat vorgedrucktem französischem und deutschem Texte zählt dieser Clavier-Auszug 114 Musikdruckbogen und kostet den mäsigen Preis von fl. 22. — Wer 6 Exemplare auf feste Rechnung bestellt, erhält das 7te Exemplar gratis.

Die einzelnen Gesänge und Chöre
sind so eben unter der Presse.

Mainz den 2ten Nov. 1829

B. Schott's Söhne.

Von der Oper
T e l l
von
Rossini,
befinden sich in Arbeit:
alle einzelnen Gesänge, Arien, Duos, Trios und Chöre; mit Clavier- und auch Guitarrebegleitung.

Die Ouverture für grosses Orchester;
die Ouverture für Militairmusik, von *Küffner* arrangirt;
die Ouverture und Gesänge für Harmoniemusik, von *Berr* arrangirt;
die ganze Oper, für Clavier ohne Singstimmen, von *Chr. Rummel* arrangirt;
die ganze Oper, für Clavier und Violin, von *Alex. Brand* arrangirt;
die ganze Oper, für 2 Violin, Alto und Bass, von *Gasse* arrangirt;
die ganze Oper für Flöte, Violin, Alto und Bass, von *Gasse* arrangirt;
die Ouverture für 2 Violinen, arr. von *Gasse;*
die Gesänge — 2 — — — — —;
Ouverture et Choix d'airs, für 2 Violinen, arr. von *Alex. Brand;*
die Ouverture für 2 Flöten, arr. von *Camus;*
die Gesänge — 2 — — — — —;
die Lieblings-Melodien, für Flöte und Guitarre;
die Lieblings-Melodien, für Violine Solo;
die Lieblings-Melodien, für Flöte Solo.

Bei *B. Schott's Söhnen.*

Cäcilia

Zeitschrift für die musicalische Welt.

Zur Erleichterung des Ankaufs der nunmehr vorliegenden 10 Bände der Zeitschrift *Cäcilia*, redigirt von einem Vereine von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, unter der oberen Leitung des Herrn *Dr. Gfr. Weber*, erbieten wir uns, den Abonnenten des 11ten, oder der folgenden Bände, die zehn ersten zusammen zu fl. 18, oder Rthlr. 10, zu erlassen.

Der neue Jahrgang 1830 wird aus dem 12ten und 13ten Bd., nemlich aus den Heften 45 bis 52 bestehen, wozu 2 blaue Band-Umschläge geliefert werden.

Der ganze Jahrgang kostet fl. 6 im Ladenpreis.

Die Erneuerung des Abonnements wird noch vor, oder gleich nach Neujahr erbeten, um keinen Aufenthalt in den Zusendungen zu verursachen, weil der neue Jahrgang 1830 abermals nicht unverlangt versendet wird.

für die Expedition der Zeitschrift Caecilia.

B. Schott's Söhne.

C. CZERNY

Rondoletto brillante pour le Piano

sur deux motifs de l'opéra

Guillaume Tell

opus 216.

befindet sich im Druck bei

B. Schott's Söhnen.

Mozart's Concert in *Es*

für zwei Pianoforte

opus 83,

(*in der Collection bei Breitkopf et Härtel Nr.* 17.)

arrangirt für ein Piano zu zwei Händen allein,

oder

mit Begleitung von Flöte, Violin und Violoncell

von

J. N. HUMMEL

erscheint zum 1. Februar 1830 bei

B. Schott's Söhnen.

	fl.	kr.
Neukäufler, Tafellied als Quartett für 4 Männerstimmen und Piano	—	8
C. Koch, Fanteisie et Variat. sur de Themes de le Deme blanche pour Basson avec acc. d'orchestre, Oeuv. 27	2	48
avec acc. de Piano	1	24
A. Speeth, Concertante pour 2 Clarinette avec acc. d'Orchestre, oeuv.	4	48
— le meme concertante pour Heutbois et Clarinette	4	48.
Berr et Fessi, Fant. sur des motifs du comte Ory pour Clarinette et Piano	1	36
Brand et Iessi, Fantaisie sur des motifs du comte Ory pour Violon et Pianof.	1	36
Ch. Rummel, Fanteisie sur des motifs de l'opera le dernier Jour de Pompeji pour Piano, Flute ou Hautbois, et 2me Bautbois, Clarinette, Basson, Cor eromatique ou Cor en Fe et Basse oeuvr. 69.	3	30
Le meme, av. acc. de 2 Vlns, Alt et Basse	3	30
Le meme pour piano seul	2	—
J. Küffner, 17me Potpourri d'apres les 4 airs de Ballets de l'opere Le Muette de Portici (Die Stumme von Portici) pr. Piano et Flûte ou Violon, op. 217	2	42
H. Bertini, Etudes caracteristiques pour le Piano, dediés a l'Ecole royale de musique a Paris, op. 66 — liv. 1, 2, 3. chaq.	2	—
Auber, Ouverture de l'opera Le Muette de Portici. (Die Stumme von Portici) arr. pour a 4 mains pr. Piano	1	12
J. Küffner, 3 Airs de Ballets arr. pour musique militaire, op. 118 et 119 — cháque	3	—
Stössel, 6 Musikstücke für Blech-Instrumente der Cavallerie-Musikchöre	2	—
F. Hünten, Variat. de Mayseder op. 40 arr. avec une nouvelle introduction pour le Piano	45	—
A. Adam, Clic Clac de Omnibus, Rondoletto à 4 mains pour Piano	1	12
Herold, Intr. et Rondo pour le Piano, op. 44	1	12
C. Czerny, Fantaisie brillante sur 3 Themes de Haydn, Mozart et Beethoven pr. Piano, op. 171.	1	36
L. v. Beethoven, 9me Symphonie avec Choeur, oeuvr. 125. arr. a 4 mains par C. Czerny	6	—
Boieldieu, Ouv. de l'opéra les 2 Nuits arr. pr. Piano par Ch. Rummel	—	40
Panseron, Le Songe de Tartini (Der Traum Tartini's) pr. Violon Solo, le Chant et Piano	1	36
A. Adam, Melange pr. le Piano sur les motifs de deux nuits, musique de Boieldieu op. 37	1	—
G. Grosheim, Religiose Gesange für 4 Stimmen mit Clavier- oder Orgel-Begleitung, zum Gebrauch beym Gottesdienst christlicher Confessionen	—	36

	fl.	kr.
J. Panny, Der Rhein, Volksgesang von Th. v. Haupt, für eine Singstimme mit Piano . .	—	16
Derselbe Volksgesang für 4 Singstimmen mit und ohne Piano-Begleitung	—	48
Carcassi, deux airs de l'opera Moïse de Rossini pr. Piano et Guitare, op. 28 liv. 1 et 2 chaq. .	1	12

Anstellungsgesuch

(für Violoncell, Guitarre und Violine.)

Ein junger talentvoller Künstler von 18 Jahren, welcher gut Violoncell und Guitarre spielt, auch eine Zweyte-Violinpartie und Altviola im Orchester übernehmen, und übrigens die besten Zeugnisse seines moralischen Verhaltens aufzeigen kann, wünscht, zu seiner höhern Ausbildung, in einer Kapelle angestellt zu werden. Um nähere Auskunft wende man sich in portofreyen Briefen an Hrn. Musikdirector Spath in Morges, Canton de Vaud en Suisse.

Bei mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Berlin, W., der kleine Singschüler, oder Singfibel für Elementarschulen; enthaltend die ersten Elemente des Notensingens, nach einer stufenweisen Fortschreitung, mit einem Anhange von ein- und zweistimmigen Kinderliedern und Choralmelodieen. Quer 8. 6 Gr.

Man findet hier in gedrängter Kürze die vorzüglichsten Regeln des Gesanges für Anfänger in naturgemässer Stufenfolge vorgetragen. Die sehr leichten Kinderlieder, so wie die bekanntesten Choralmelodieen sind gewiss eine sehr angenehme Zugabe, wodurch die, oft sehr mangelhaft geschriebenen Singbücher gänzlich überflüssig werden. — Das Werkchen selbst ist das Resultat mehrjähriger Erfahrung eines Schulmannes und kann als erprobt empfohlen werden.

Neustadt a. d. O., October 1829.

J. K. G. Wagner.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1829.

Nr. 44.

Allgemeiner musikalischer Anzeiger auf 1830.

Redigirt von *J. F. Castelli.*

(Zweiter Jahrgang.)

Diess so reichhaltige, vielbeliebte und verbreitete Blatt wird auch in diesem Jahr (1830) fortgesetzt. Es enthält bekanntlich beurtheilende Anzeigen von musikalischen Werken, und gedrängte Notizen über alle merkwürdigen Neuigkeiten, die nur immer Bezug auf Musik haben. Den inneren Werth betreffend, so wird dieser, da das Blatt sich bereits entwickelt hat, fort und fort steigen. Man pränumerirt für den ganzen Jahrgang von 52 Nummern, musikalischen Beylagen, Portraiten etc. etc. in Buch- und Musikhandlungen mit fl. 3 CM. (od. 2 Thlr.) — Mit der Post (in wöchentlicher Zusendung) mit fl 5. 30 kr. CM. (od. 3 Thlr. 16 Gr. — Tonsetzer und Musikverleger, welche ihre Werke in diesen Anzeiger besprechen lassen wollen, belieben ein Exemplar der Redaction einzusenden.

Der erste Jahrgang (1829) mit dem Portrait von *A. Boildieu*, kostet gebunden fl. 3 CM. (od. 2 Thlr.)

Tob. Haslinger,
Musikalien-Verleger in Wien.

Neue Musik.

Wolff, C. W. A., huit Danses pour deux Guitarres. quer 4. 6 Gr. ($7\frac{1}{2}$ Sgr.)

Leicht und in sehr gefälliger Harmonie. Halle. *Kummel.*

Böttcher, C. E., Euphrosyne, oder musikalisches Allerlei für Liebhaber der Guitarre. 3s Heft. 8 Gr. (10 Sgr.) Halle. *Kümmel.*

Inhalt: Nr. 1. Andantino, compon. von Mauro Giuliani. — Nr. 2. Canzonetta di Bornhardt. — Nr. 3. 4. Walzer, compon. von C. E. Böttcher. — Nr. 5. 6. arrangirt von demselben. — Nr. 7. Walzer, arrang. v. Fr. Saal. — Nr. 8. componirt von demselben. — Nr. 9. Arie aus Euryanthe von C. M. v. Weber. Nr. 10. Arie aus der Oper: Don Juan, von Mozart, für Guitarre arrangirt von C. E. Böttcher. — Nr. 11. Polonaise, compon. von Mauro Giuliani. — Nr. 12. Marcia de l'Opéra Tancred, arrangirt von Anton Diabelli. — Nr. 13. Arie von H. E. — Nr. 14. Choral von C. E. Böttcher.

Zu haben bei *B Schott* in Mainz.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikhandlung

von

C. Bachmann in Hannover.

(Zu haben bei *B. Schott* in Mainz.)

	Thlr.	gr.
Auber, aus der Stummen von Portici, mit Pfte. od. Guit. Begl. Nr. 5. Barcarole: O seht, wie strahlet.	—	4
— Nr. 12. Cavatine: Mög sanfter Schlaf. . .	—	4
— Nr. 15. Barcarole: Ihr Freunde seht. . .	—	4
— Ouverture für Pfte.	—	8
Auswahl beliebter neuer Märsche für Pfte. Nr. 4, enth.: Marsch aus Aloise von L. Maurer und Marsch des Sultans Mahmud II., von Achmed Aga.	—	4
— der neuesten und beliebtesten Tänze für Pfte. Nr. 44, enth.: 2 Hopser aus dem Fest der Handwerker und Walzer von Enckhausen. . .	—	4
— Nr. 45, enth.: Walzer von C. M. v. Weber und Walzer von G. Hausmann.	—	4
— Nr. 46, enth.: 2 Walzer nach Paganini. .	—	4
— Nr. 47, enth.: Walzer von Beethoven und Pausenwalzer.	—	4
— Nr. 48, enth.: 2 Walzer aus der Stummen von Portici und Castagnetten-Hopser. . .	—	4
Beethoven, L. v., 2 Märsche: Alexandermarsch und Marcia funebre, für Pfte.	—	4

	Thlr.	gr
Diabelli, A., Favoritstücke aus der Stummen von Portici, arr. für Pfte. Nr. 6, Cavatine und 2 Barcarolen.	—	6
— Nr. 7, Chor der Marktleute.	—	6
— Dieselben zu 4 Händen, Nr. 10, Cavatine und 2 Barcarolen.	—	10
— Nr. 11, Chor der Marktleute.	—	8
Enckhausen, H., Polonaise für Pfte.	—	4
— Potpourri über beliebte Melodien aus Aloise von L. Maurer für Pfte.	—	12
Mozart, W. A., Opern-Arien mit Pf. Begl. Aus Weibertreue, Nr. 15, Arie: Ihr schelmischen.	—	4
— aus der Zauberflöte, Nr. 7, Duett: Bei Männern.	—	4
— Nr. 8, Glockenspiel: Das klinget so herrlich.	—	4
Muller, C. J., Potpourri de plusieurs Airs de C. M. de Weber, à 4 m. Op. 21.	—	8
— Divertissement à la Mode, p. Pf. Op. 26.	—	10
Schubert, F., Gretchen am Spinnrade: Meine Ruh ist hin. Op. 2, mit Pf. Begl.	—	8
— Der Wanderer: Ich komme vom Gebirge; und Wanderers Nachtlied, mit Pf. Begl.	—	6
Wanhal, Clavier-Stücke. Heft 1.	—	10
— — — — 2.	—	8
— Petites Pièces à 4 m. Op. 4. Liv. 1.	—	10
— — — — — 2.	—	8
— 12 Sonatines fac et progr. p. Pf. Op. 41. Liv. 1.	—	10
— — — — — — 2.	—	12
Weppen, F. A., Le Gage. Polonaise brill. p. Pf.	—	4
Zumsteeg, Monolog aus Maria Stuart, mit Pf oder Guit. Begl.	—	7

Neue Musikalien

im Verlage

von

Franz Philipp Dunst

in Frankfurt a/M.

Zeile D. No. 204.

	fl.	kr.
Baldenecker, 12 Entraktes, tiré des Oeuvres de Piano de L. v. Beethoven pr. 2 Vlon., Alto, Bass, Flûte, 2 Hautb. ou Clar. 2 Cors et Basson.	5	24

	fl.	kr.
Schlösser I., Variat. brill. sur un Marsch Militair pr. Viol. principal av. Orchst.	3	18
— même avec Quatuor	2	6
— — avec Pfte.	1	21
Grim, 6 Duos pr. 2 Cors faciles, op. 1 et 2 chaq.	—	36
Weber, C. M., Potpourri de l'opera Oberon pr. Piano et Fl. ou Viol.	1	12
Obert, C., Notturno pr. Guit., 2 Flûtes et Alto	1	21
Giuliani, M., Rondoletto pr. Guit. seul op. 66.	—	18
Batt, 6 Walzer pr. 1 od. 2 Guit. op. 15.	—	45
— 6 Länder — — — 18.	—	27
Czerny, C., Variat. op. 12. über den Sehnsuchts-Walzer v. Beethoven à 4 m.	—	45
Ries, F., Variat. brill. op. 155 No. 1. über die Allemande von Cosorti à 4 m.	1	21
Wörner, Marsch à 4 m.	—	27
Savart, Sonatine —	—	27
Hummel, J. N., 3 Amusements en form de Coprius pr. Pft. op. 105 Nr. 1 (la suis.)	—	54
— — op. 105 Nr. 2 (l'autrechienne.)	—	45
— — op. 105 Nr. 3 (la Styrienne.)	—	36
Mahler, L., Rondo pastoral pr. Pianoforte.	—	45
Mozart, Rondo facile op. 17.	—	27
Pieus choisiés tiré de Compositions de Beathoven, Berg, Hummel, Mozart, Schmitt, Spohr, pr. Pianoforte ch. 1 et 2 chaque.	—	54
Wörner, V., 3 Rondo faciles. op. 6. Nr. 1 et 2 chaq.	—	14
Heilmann, Variat. p. Pfte. uber ein Thema aus Preciosa.	—	18
Otto, Variat. p. Pfte. über ein Theme aus Joseph.	—	24
Quilling, Variat. p. Pfte. übar ein Theme aus den Wienern in Berlin.	—	27
Knecht, F., 10 Contredenze mit Figuren p. Pfte. über Melodieen aus Dame blanche et Vestalin.	—	54
— 15 Contredenze über Melodien ans der Stumme von Portici, le Siège de Corinth und Maurer und Schlosser.	1	21
Bender, erster Schluss bey Novaris grossen Fentasie-Walzer p. Pfte.	—	18
Henckel, 12 leichte Orgelstücke, op. 82.	1	12
Heilmann, 6 Gesänge pr. Pfte.	—	54
Wörner, erster Verlust, Gedicht von Göthe.	—	36
— Zur Nacht, Gedicht von Körner.	—	18
— An mein Lieben.	—	18
Gollmick, Lied an C. M. de Weber p. Pfte.	—	18
— Kurze Beyspiele über den ersten Elementar-Unterricht am Gesang. 1s Heft.	—	18
— — 2s —	—	24
— Kleine Uebungen im Treffen der Töne. 3s H.	—	36

	fl.	kr.
Gollmick, Canons et 12 zweystimmige Lieder. 4s Heft.	—	24

Aus der Oper: die Stumme von Portici.

	fl.	kr.
Potpourri pr. Pfte. et Flûte ou Violon arrangé par Wörner.	1	21
Ouverture arrangé pr. 2 Flûte par Oestreich. . .	—	45
Choix d'Air — 2 Flûte — . . .	1	12
Choix d'Air arrangé pr. Pfte. Seul. No. 1.	—	54
— — — — No. 2.	—	36
Choeur du Marché pr. Pfte. à 4 mains.	—	36
Fav. Walzer pr. Pfte. No. 15 — 16. chaque . . .	—	8
Fav. Galopp — No. 18.	—	8
Barcarole pr. Pfte. Es wehen frische Morgen-Lüfte.	—	27
— — Es wenkt, es wogt in Sturmes Grausen.	—	18
Cavatine — Gieb dich zur Ruhe.	—	18
Barcarole pr. Guitarre, Es wenkt, es wogt in Sturmes Grausen.	—	18
Bender, H, Potpourri pr. Guit. et Flûte ou Vlon. .	—	54

Frankfurt a. M., im December 1829

Fr. Ph. Dunst.

Auber,

Ouverture

aus der Oper:

die Stumme von Portici,

für vollständiges Orchester. 2 Thlr. 12 ggr. ist erschienen bei

P. J. Simrock in Cöln.

Zu haben bei *B. Schott* in Mainz.

Recueil de Ranz des vaches et de Chansons nationales de la Suisse pour la flûte seule, accompagnée d'une guitarre ad libit. composé et arrangé par *Ferdinand Huber.* broché Prix. 48 kr.

Obiges Werk ist bei Unterzeichneten und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu haben.

Huber et Comp. in St. Gallen.

Sammlung von Kuhreihen und Schweizerischen National-Gesängen, gesetzt und eingerichtet für eine Flöte, auch nach Belieben mit Begleitung einer Guitarre, von Ferdinand Huber, St. Gallen, lithographirt von Heim und Sohn. brochirt in Umschlag. Preis 48 kr. bei

Huber und Comp. in St. Gallen.

Des Herrn Componisten glückliche Gabe im Satze gefälliger und in das Gehör fallender Musikstücke, findet sich in seinen vielfältigen Werken so oft bewährt, dass wir zum Lobe dieser lieblichen Flötenstücke nur hierauf aufmerksam zu machen brauchen.

Vierzehn Stücke bilden diese kleine Sammlung und die fröhlichsten Weisen der Alpenbewohner wechseln anmuthig mit den originellsten Volksgesängen verschiedener Kantone; und, obschon den angehenden Flötisten einige belehrende und aufmunternde Schwierigkeiten darbietend, sind sie durchweg so gesetzt, dass der nur einigermassen Geübtere sich in das Spiel derselben leicht und befriedigend finden wird. Der Titel ist mit einer freundlichen Vignette geziert, das Ganze in artigem Umschlag, und Druck und Papier sind vorzüglich.

Zu haben bei *B. Schott* in Mainz.

Beethovens

grosse Symphonie in *B*

opus 60,

arrangirt für Pianoforte allein, oder mit Flöte-, Violin- und Violoncell-Begleitung

von

J. N. HUMMEL

erscheint zum 1. Januar 1830 bey

B. Schott's Söhnen in Mainz.

Mozart's Concert in *Es*

für zwei Pianoforte

opus 83,

(*in der Collection bei Breitkopf et Härtel Nr.* 17.)

arrangirt für ein Piano zu zwei Händen allein,

oder

mit Begleitung von Flöte, Violin und Violoncell

von

J. N. HUMMEL

erscheint zum 1. Februar 1830 bei

B. Schott's Söhnen.

Auszug

aus der französischen Zeitschrift

Revue musicale

betreffend die Herausgabe der Oper

Wilhelm Tell.

à Monsieur le Rédacteur de la Revue Musicale.

Monsieur,

Plusieurs éditeurs de l'Allemagne, dans l'intention de tirer parti du succès prodigieux qu'a obtenu la musique de *Guillaume Tell*, annoncent faussement qu'ils sont en possession de la partition manuscrite de cet ouvrage, et quils sont sur le point de publier la réduction pour le piano. Désirent mettre le public en garde contre ces eunonces trompeuses, et en même temps veiller aux

intérêts des propriétaires de cet ouvrage, je vous prie de vouloir bien faire connaître, par la voie de votre journal, qu'il n'existe entre les mains de qui que ce soit, en Allemagne, de copie de la grande partition de *Guillaume Tell*, que je publierai au commencement du mois de décembre.

Je *ne me* chargerai *moi-même* de remplir *aucune* demande de l'Allemagne pour la grande partition de *Guillaume Tell*. Les personnes qui desireront en recevoir promptement des exemplaires imprimés, devront s'adresser à MM. les fils de B. Schott, à Mayence, à qui j'adresserai les premiers exemplaires.

Quant à la réduction pour le piano, j'en ai cédé la propriété, d'accord avec M. Rossini, à MM. les fils de B. Schott, pour toute l'étendue de l'Allemagne, à l'exception de la monarchie autrichienne et les provinces italiennes, et à MM. Goulding et Dalmaine, de Londres, pour l'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande.

Ces trois éditions et la mienne sont les seules autorisées par l'auteur. Toutes les autres seraient des contrefaçons, et ne pourraient d'ailleurs paraître à la même époque, puisque MM. Schott et Artaria s'occupent de la traduction et de la gravure de cet ouvrage: le premier depuis plus de trois mois, et le second depuis un mois; tandis que les autres éditeurs d'Allemagne ont à peine reçu la musique de *Guillaume Tell*, qui n'a été publiée ici que le 15 septembre.

Quant aux ouvrages que MM. Herz, Tulou, de Bériot et autres doivent composer sur la musique de *Guillaume Tell*, ils seront, pour *toute* l'Allemagne, la propriété exclusive de MM. les fils de B. Schott, qui en ont acquis directement la propriété de ces auteurs.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

Paris le 1er Octobre 1829.

E. Troupenas,
Editeur de tous les opéras français de Rossini.

Das Gedicht ist von dem geschätzten Dichter **Jouy**, und die deutsche Uebersetzung und Unterlegung wurde durch die Herrn **Th. von Haupt** und **Jos. Panny** besorgt.

Nur durch Uebereinkunft mit dem Pariser Verleger, welcher *keine* Versendung der vollständigen Partitur nach Deutschland macht, wird es möglich, die Partitur nebst Textbuch und den gestochenen Clavierauszug um den sehr mässigen Preis von fl. 66 in 24 fl. Fuss zu erlassen.

Die Zeichnungen der Decorationen, der Costumirungen, die Beschreibung der ganzen Scenerie und Requisiten kosten fl. 11 —

Mainz, im Nov. 1829.

B. Schott's Söhne.

Von der Oper

T e l l

von

Rossini,

sind ferner erschienen:

alle einzelnen Gesänge, Arien, Duos, Trios und Chöre; mit Clavier- und auch Guitarrebegleitung

	fl.	kr.
Die Ouverture für grosses Orchester – –	6	—
die Ouverture für Militairmusik, von *Küffner* arrangirt. – – – –	5	—
die Ouverture und Gesänge für Harmoniemusik, von *Berr* arrangirt; erstes Heft. – –	4	48
Ouverture à 4 mains pr. Piano arr. pr. *Ch. Rummel.*	1	12
Ouverture für Clavier — — —	—	48
Ouverture für Clavier u. Violin — — —	1	—
die ganze Oper, für Clavier ohne Singstimmen, von *Chr. Rummel* arrangirt. – – –	12	—
die ganze Oper, für Clavier und Violin, von *Alex. Brand* arrangirt;		
die ganze Oper, für 2 Violin, Alto und Bass, von *Gasse* arrangirt;		
die ganze Oper für Flöte, Violin, Alto und Bass, von *Gasse* arrangirt;		
die Ouverture für 2 Violinen, arr. von *Gasse.* –	—	48
die Gesänge — 2 — — — —;		
Ouverture et Choix d'airs, für 2 Violinen, arr. von *Alex. Brand*;		

	fl.	kr.
die Ouverture für 2 Flöten, arr. von *Walkiers.*	—	48
die Gesänge — 2 — — — — —;		
die Lieblings-Melodien, für Flöte und Guitarre;		
die Lieblings-Melodien, für Violine Solo;		
die Lieblings-Melodien, für Flöte Solo.		
Choulieu, Variat. brill. sur un theme fav. pour Piano. op. 92.	1	12
Karr, Fantaisie pr. Piano sur la Tyrolienne. op. 232.	1	—
Herz, H., Gr. Variat. à 4 mains pr. Piano sur la marche fav. op. 50.	2	42
— Six airs de Ballet, arr. en Rondeaux pr. Piano. Nr. 1. La Walse Suisse, Nr. 2. La Contredanse, Nr. 3. La Tyrolienne, Nr. 4. Le Walse hongroise, Nr. 5. La pas d'erchers, Nr. 6. La Polonoise, chaq.	1	—
Czarny, C., Rondo brillant sur des motifs de Tell pr. Piano. op. 216.	1	12
— Rondo de Chasse sur les Choeur fav. quelle sauvage harmonie. pr. Piano. op. 217.	1	—
— Intr. et Var. sur le pas de trois. pr. Piano. op. 219.	1	12
— Variat. brill. sur la tyrolienne fav. pr. Piano. op. 220.	1	—
— 2 grandes Fantaisies sur des motifs les plus fav. pr. Piano. op. 221. liv. 1 et 2. chaq.	1	24
— Impromptu brillant et non difficile pr. Piano sur un pastorale. op. 222.	1	—
Rummel, Ch., Fantaisie sur des motifs pr. Piano. op. 72.	1	12
Adam, 1er et 2do Melange pr. Piano. op. 41 et 42. chaq.	1	12
Vollweiler, 12 pieces fav. arr. d'une maniere facile pr. Piano.	1	—
— Walse favorite pr. Piano. Nr. 342.	—	8
— Galoppe fav. pr. Piano. Nr. 343.	—	8
Tolbecque, 3 Quadrilles de Contredanses pr. Piano av. acc. de Violon ou Flute ad libit.	1	24
— 3 Quadrilles de Contredanses pr. 2 Violons, Alto, Basse et Flute ad libit.	1	30
Bochsa, petit Souvenir, Fantaisie facile sur la Tyrolienne pr. la Harpe.	—	48
Hünten, François, Variat. brill. sur le Marche fav. de l'ouvert. à 4 mains pr. Piano. op. 40.	1	36
Hus-Deforges, Pieces fav. arr. et composés pour 2 Violoncelles. op. 60.	1	36
Panny, Jos., Schweizerscene, Concertino pr. Violoncelle av. accompagnement d'orchestre. op. 27.	3	36
— — — — de Quatuor	1	36
— — — — de Piano.	1	36

fl. kr.

Lemoine, Divertissement sur des motifs de Tell pr. Piano. op. 11. - - - - - 1 —

Bei *B. Schott's Söhnen.*

An alle deutsche Musikverleger.

Um Collusionen zu vermeiden.

Von folgenden Werken haben wir das Verlagsrecht getheilt erworben:

Fr. Hunten, Variat. sur un thême du *Crociato* pr. Piano seul; op. 41.

— 2 Rondeaux sur des themes de Rossini, d'Eduard et Christine, et de Mathilde, pr. Piano; op. 42.

C. de Berriot, 6me air varié pr. Violon, avec acc. d'orchestre ou Piano; op. 12.

Wm. Hunten, 6 airs favoris, arr. en Rondeaux pr. le Piano. Nr. 1. Ombra adorata, Nr. 2. Una poco fa, Nr. 3. Kelnin Grore, Nr. 4. Cara deu Attendiuni, Nr. 5. Fraquai sonni, Nr. 6. Celesti man placata.

B. Schott's Söhne.

P a r t i t u r

von

Boieldieu, Zwei Nächte,

mit deutschem Text von Ritter,

nebst Textbuch,

Zeichnungen der Decorationen etc. etc.

Bei uns zu haben, ersteres à 30 fl. — Letzteres à 11 fl. —

B. Schott's Söhne.

Empfehlung.

Herr W. Hartmann *in Magdeburg* verbindet mit einem vollständigen Lager der mannigfaltigsten, bey der Ausübung der Musik bekannten Gegenstände, als Bogen- und Blase-In-

strumente, Drath- und Darmsaiten der besten Art u. m. a., eine eigne Fabrik von Blase-Instrumenten, insbesondere Flöten, Clarinetten, Fagotten, Oboen u. s. w., von deren Güte Unterzeichnete sich zu überzeugen Gelegenheit gehabt haben, und solche nicht allein wegen sauberer Arbeit, sondern auch um der Reinheit und leichten Ansprache des Tons anzuempfehlen nicht anstehen.

Friedrich Schneider,
Herzogl. Dessauischer Hof-Capellmeister.

August Muhling,
Musikdirektor in Magdeburg.

Tafellieder

für

zwei und drei Singstimmen

mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte

von

Chr. Weber.

Op. 42.

Ein Heftchen in Quer-Octavo. 48 kr.

Was der in diesem Fache so ausgezeichnet glückliche Componist bis jetzo in seinem „Liederkranz,“ in „Liebe, Lust und Leiden,“ und anderen Liedersammlungen, geleistet hat, ist überall so warm und innig aufgenommen und von Allen, die es kennen gelernt, mit solcher Anhänglichkeit festgehalten worden, dass auch die gegenwärtigen Rundgesänge der wärmsten Aufnahme im Voraus gewiss sein können.

Die über die Maassen ansprechenden Texte singen die Freuden der Geselligkeit, die Lust und den Ernst des Lebens in inniger Verschmelzung, den Hochgenuss der Freundschaft, und das Lob der Frauen. Welche Gegenstände können beim Mahle ansprechender sein als diese? — Und mit welcher Wahrheit und Innigkeit des Gefühls, mit welcher Wärme und Treue des Ausdruckes und zugleich mit welcher Grazie durchaus leicht singbarer und dem Chore zum alsbaldigen Nachsingen gleichsam von selbst eingehender

Melodie, der Componist sie ausgeschmückt hat, bedarf, nach den vorangegangenen ähnlichen Compositionen dieses Meisters, keiner Anrühmung. Dass unter den im vorliegenden ersten Hefte enthaltenen Gesängen Einer, welcher schon im Liederkranze gedruckt gewesen, (das Frauenlied: „Wohl kommt des Guten Viel" etc.) mit aufgenommen worden ist, geschah in der Ueberzeugung, dass es den so zahlreichen Freunden des Liedes sicherlich willkommen sein werde, es auch in dem gegenwärtigen begonnenen Taschenformate zu besitzen.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung in Mainz.

Fra Diavolo,

oder

Das Gasthaus in Terracina.

Paroles françaises de Mr. Scribe,
Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*
Oper in 3 Acten,
Musik von
D. F. E. Auber,

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber*, welche in *Paris*, auf dem Theater der *Opéra comique*, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, wird, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung,

in Partitur,
im Clavier-Auszug, und

in mehreren Arrangements,
bei Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen beachtend, veranstalten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper, auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr **Carl Blum**, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche übernommen, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen wird baldigst veranstaltet, und dabei eine genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, berücksichtigt werden.

Um die Anzahl der Abdrücke, davon der Preiss zu 12 Kreuzer rheinisch für den Druckbogen von 4 Seiten festgesetzt wird, bestim-

men zu können, ergehet von den Unterzeichneten die höfliche Bitte an sämmtliche verehrliche Theater-Directionen, die Quantität Ihres Bedarfs bei der Bestellung bestimmt anzugeben; namentlich

Wie viel Expl. Partitur mit französischem Text,
— — Partitur mit deutschem Text,
— — Französisches Textbuch,
— — Teutsches Textbuch,
— — Erste Violin-Stimme,
— — Zweite Violin-Stimme,
— — Altviole,
— — Violoncelle und Contrebasse,
— — Sämmtlicher Blasinstrumenten,
— — Solo Singstimme,
— — Sopran Chor-Stimmen,
— — Alt Chor-Stimmen,
— — Tenor Chor-Stimmen,
— — Bass Chor-Stimmen,
— — Vollständiger Clavier-Auszug mit deutschem und französischem Text,
— — Einzelne Gesänge mit Clavier-Begleitung,
— — Abbildungen der Decorationen,
— — Abbildungen der Costumes,
— — Beschreibung der Scenerie, Costumes, Decorations und Requisiten,

B. Schott's Söhne,
Grossherzogliche Hofmusikhandlung.

C ä c i l i a

Zeitschrift für die musicalische Welt.

Zur Erleichterung des Ankaufs der nunmehr vorliegenden 10 Bände der Zeitschrift *Cäcilia*, redigirt von einem Vereine von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, unter der oberen Leitung des Herrn *Ritter Gfr. Weber*, erbieten wir uns, den Abonnenten des 11ten, oder der folgenden Bände, die zehn ersten zusammen zu fl. 18, oder Rthlr. 10, zu erlassen.

Der neue Jahrgang 1830 wird aus dem 12ten und 13ten Bd., nemlich aus den Heften 45 bis 52 bestehen, wozu 2 blaue Band-Umschläge geliefert werden.

Der ganze Jahrgang kostet fl. 6 im Ladenpreis.

Die Erneuerung des Abonnements wird noch vor, oder gleich nach Neujahr erbeten, um keinen Aufenthalt in den Zusendungen zu verursachen, weil der neue Jahrgang 1830 abermals nicht unverlangt versendet wird.

Die Expedition der Zeitschrift Caecilia.

B. Schott's Söhne.

Bemerkung für die

B u ch b i n d e r

beim Einbinden des eilften Bandes.

Der eilfte Band besteht aus den Heften 41, 42, 43, und 44.

Beim Einbinden desselben werden die 4 Intelligenzblätter, 41, 42, 43, und 44, zusammen hintenan gebunden, so daß die Bögen, welche unten am Rande die Signaturen 1, 2, 3, 4, 5, u. s. w. bis 29 tragen, ununterbrochen nacheinander fortlaufen, und nach diesen, die, mit den Signaturen A bis G versehenen, Bögen, der Intelligenzblätter folgen.

Die Notenblätter ꝛc. bleiben einzeln bei den betreffenden Blattseiten. Der halbe Bogen worauf Titelblatt und Inhaltanzeige stehen, wird, wie sich von selbst versteht, ganz voran gebunden.

Die rothen Umschläge der einzelnen Hefte werden, als unnöthig, beseitigt. Der zugleich mit dem 44 Hefte ausgegebene blaue Umschlag zum eilften Bande hingegen ist bestimmt, beim Einbinden dieses Bandes in Pappe, statt gewöhnlichen bunten Papieres zu dienen.

Das Portrait Mozarts wird als Titelkupfer dem Bande vorangebunden.





